PAUL HINDEMITH

ARMONIA TRADICIONAL

Primera Parte

Ejercicios de Armonía para cursos superiores

PREFACIO

La Armonía, nuestra vieja amiga, considerada antaño como el método indispensable e inmejorable de enseñanza, ha tenido que descender del pedestal sobre el cual el respeto general la había colocado. La culpa no es tanto de la actitud de aquellos estudiantes que sólo consideraron su estudio como un mal necesario. Más bien se debe a la convicción creciente de ciertos profesores de que si bien uno debe seguir las reglas de la armonía por mero respeto a la tradición, conviene sin embargo independizarse de ellas si se tiene la intención de emprender tareas creadoras y aun teorías de orden superior, para seguir con seguridad nuestro camino. La práctica musical se ha encaminado por sendas por las que la enseñanza de la armonía no la ha podido seguir. Principios constructivos que abarcan solamente una pequeña fracción de las posibilidades del material armónico; limitación con respecto al estilo; dependencia excesiva de la notación; fundamentos acústicos insuficientes: he aquí las razones que motivaron el atraso del estudio de la armonía en la carrera entablada entre la práctica musical y la enseñanza teórica. He escrito extensamente sobre ese tema. En el "Arte de la Composición Musical" dediqué centenares de páginas a la crítica de la teoría convencional de la armonía y a sugerencias para su mejoramiento, de modo que puedo ahorrarme aquí una discusión extensa sobre este tema.

A pesar de la evidente pérdida de prestigio que ha sufrido la enseñanza tradicional de la armonía, debemos considerarla aún como la rama más importante de la enseñanza teórica, por lo menos hasta que no haya sido reemplazada por cualquier nuevo sistema: sistema generalmente reconocido, universalmente adoptado, más amplio y mejor en todo sentido. Y aun después de la introducción de tal sistema, la armonía conservará un alto puesto como método histórico que tuvo gran importancia en otro tiempo; y aunque ya no forme parte del programa de estudios del atormentado alumno de violín o de piano, será de la mayor importancia en la educación de los futuros profesores de teoría y de historia musical.

En ambas situaciones: la actual, en la que la fe en el poder mágico de las antiguas reglas de la armonía está desapareciendo rápidamente, y la futura, en las que tales reglas tendrán interés

solamente para el estudiante que analiza y que dirige su mirada hacia el pasado, difícilmente sentirá alguien un gran deseo de emplear más tiempo que el absolutamente necesario en la adquisición de los conocimientos armónicos. Por lo tanto el principio fundamental para la instrucción en este campo debe ser el siguiente: dar al estudiante el material que necesita en forma condensada y subrayando constantemente sobre la base puramente histórica y el valor práctico sólo relativo del estudio de la armonía, para luego tratar de ponerlo en contacto con métodos más avanzados. La enseñanza debe ser rápida, lo que no significa que deba ser descuidada. Brevedad y prolijidad pueden combinarse muy bien si se omite mencionar lo inseguro, lo excepcional y lo que está basado en consideraciones puramente estilísticas y personales. Afortunadamente la situación no es tal como pretenden hacernos creer muchos libros de texto que presentan a la armonía como una ciencia profunda y difícil, casi como un arte secreto. Por lo contrario, la armonía es un arte sencillo, basado en unas pocas reglas empíricas derivadas de hechos históricos y acústicos, reglas fáciles de aprender y aplicar si no se las envuelve con una nube de ampulosidades seudo-científicas. Puede, por lo tanto, ser presentada al alumno sin dificultad alguna, en forma sencilla y concentrada.

En mi opinión, el hecho de que a pesar de la necesidad de una instrucción clara y breve sigan apareciendo grandes y gruesos manuales de armonía que encuentran lectores, no es de ninguna manera un signo de contínua extensión y perfeccionamiento del método. Como sistema teórico y como método pedagógico, la armonía ha sido explorada y perfeccionada en todos sus vericuetos y escondrijos; su material ha sido examinado, desmenuzado y reordenado centenares de veces y, con la mejor voluntad del mundo, ya no se descubrirán caminos que no hayan sido hollados. Me parece más bien que la mayoría de los músicos trata de aquietar remordimientos cuando sigue leyendo y estudiando las interminables reagrupaciones y reediciones de las viejas verdades. Nadie está realmente satisfecho con lo que aprendió tiempo ha durante su estudio de la armonía Por una parte el material le fué presentado en forma poco atrayente; por otra, todas las demás actividades le parecían más interesantes que el estudio teórico que, por lo general, tiene una influencia tan lamentablemente pequeña sobre las realizaciones musicales prácticas que deben ser aprendidas en los primeros años. Es así como más tarde se compra el último libro de armonía, tal como se habían comprado otros antes de él, para recuperar al fin lo perdido (generalmente la intención es el fin de la empresa), descubriendo, quizá en última instancia, algunos de los secretos cuya presencia sospecha más o menos todo músico por detrás del velo de la teoría musical. Es como si tan sólo bastara

descorrer este obscuro velo para poder contemplar el misterio del espíritu creador. Pero no importa cuantos libros de armonía uno lea; no traen nuevas revelaciones; y aun las mentes más poderosas fracasarán al hacerlas si por casualidad emprenden la redacción de un nuevo texto de armonía.

"¿Por qué entonces este nuevo intento, si en base a lo dicho será tan inútil y de tan poco provecho como todos los demás?" La respuesta a esta pregunta es que doy este paso atrás conscientemente, dándome cuenta cabal de su relativa importancia. Su finalidad no es proveer una base tradicional a los principios expuestos en el "Arte de la Composición Musical" (lo que no es necesario, puesto que para el lector inteligente la tradición está presente en todas las páginas de esa obra, sino facilitar el rápido aprendizaje mencionado más arriba, y este de la manera menos escolástica posible a fin de que se sienta continuamente una estrecha relación con la música viva. Es cierto que aún en este libro hay suficientes reglas, pero se las ha reducido a un mínimo posible, mientras que por otra parte se ha dedicado especial cuidado a proporcionar material para trabajos prácticos. Trozos de música de todas especies y estilos (en la medida en que un estilo puede estar representado por el empleo por un conjunto especial de material armónico) han sido provistos en gran cantidad, de modo que si un estudiante recorre, a fuerza de trabajo, este conjunto de problemas de todo tipo sin que se le imponga el aprendizaje de demasiadas reglas, es muy probable que llegue a un conocimiento más profundo y concienzudo del trabajo armónico que después de haber escarbado muchos pesados, profundos y doctos tratados de armonía. No se requiere del estudiante ninguna clase de talento para la composición. Al limitarse estrictamente al procedimiento técnico de enlace de armonías, este libro hace posible que cualquier músico o aficionado a la música, desprovisto de la menor idea creadora, domine los ejercicios que proporciona.

Está dentro de la naturaleza de la materia que aún el plan de enseñanza más condensado debe seguir aproximadamente el desarrollo histórico de la composición musical, tal como se manifiesta en la composición libre, independiente de las reglas de los libros de texto. Esto es cierto a lo menos hasta este punto: que los ejercicios que emplean material armónico sencillo corresponden a una época más primitiva de la técnica de la composición, mientras que a medida que el estudiante domine más acordes, progresiones y relaciones tonales, se va acercando más estrechamente a la práctica de las últimas décadas. Pero dado que nuestros ejercicios no sirven en principio ni a fines históricos ni estilísticos, esta correspondencia muy esquemática con la evolución de la música desde 1600

hasta 1900 es del todo suficiente. Mirando hacia atrás, como lo hacemos, desde una época en que el material utilizado es conocido en su totalidad, hacia una técnica que aun investiga y descubre podemos ahorrarnos muchos rodeos y caminos laterales que los buscadores y descubridores originales tuvieron que recorrer; en efecto, a fin de llegar a un mayor dominio de nuestra materia podemos subrayar determinados procedimientos técnicos y restar importancia a otros en comparación con la escala real de los compositores del pasado. Las bases históricas, físicas y fisiológicas de nuestro procedimiento de trabajo no son de importancia aquí. Los que se interesen en ellas pueden buscar esos temas en la literatura correspondientes. También ha sido omitida aquí la inclusión de ejemplos ilustrativos de la literatura musical; es el profesor a quien incumbe indicar al estudiante dónde puede encontrar los modelos para su trabajo .

Los ejercicios del libro conducen al alumno desde los primeros pasos en el estudio de la armonía, hasta las más complejas combinaciones de la técnica de la alteración. Para grupos reducidos, compuestos por estudiantes normalmente dotados que se reúnen dos veces por semana, este material proporcionará trabajo para uno o dos años. Para estudiantes más bien lentos, a quienes no bastan los ejercicios dados, el profesor podrá proveer ejercicios suplementarios, mientras que los estudiantes bien dotados podrán adquirir tal vez considerable destreza elaborando sólo una parte del material.

El hecho de que la armonía puede ser enseñada siguiendo este método ha sido demostrado en el curso para el cual y con cuya participación activa ha sido escrito este manual. En la Escuela de Música de la Universidad de Yale repasamos el material de este libro en unas pocas semanas. El deseo de ayudar a otros profesores y estudiantes que hayan sentido agudamente la falta de abundante y variado material de ejercicio, es lo que me ha movido a publicar este pequeño libro.

PAUL HINDEMITH

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICION

Para el autor de un libro de armonía, frases tales como "60º millar", 20ª edición", "Reimpresión a precio reducido", tendrán siempre el sonido de un legendario canto de sirenas. En general puede estar muy contento si la cantidad de ejemplares comparativamente reducido de la primera edición halla compradores sin demasiada dificultad. Con esta perspectiva ante mí, difícilmente podía esperar algo más que un interés moderado por esta pequeña obra, y menos aun por haber nacido en un principio sólo como parte de trabajos más importantes, sin otra finalidad que la de presentar a algunos profesores y estudiantes, en conflicto con problemas similares, algún material de enseñanza que se consideraba práctico. Sin embargo, apenas un año después de la primera publicación, una segunda edición se hace necesaria. Que el hecho se deba a la naturaleza o al ordenamiento del libro, o que las condiciones actuales sean particularmente favorables para la distribución de una obra tal, o que las ventas sean el resultado de una mera curiosidad, son preguntas que deben permanecer sin respuesta aquí. Me contento con desear buena suerte a esta segunda edición, al ponerse ésta en camino.

En los ejercicios mismos no se ha cambiado nada, a excepción de la eliminación de errores de imprenta e inexactitudes. En el texto, en cambio, se han efectuado algunos agregados: han sido mejoradas formulaciones poco claras, y, donde era necesario, se han introducido explicaciones adicionales.

PAUL HINDEMITH

New Haven, Abril de 1944.

INDICE

Prefacio

Capítulo I: **Introducción** 1

Capítulo II: Tríadas de las armonías principales 4

Capítulo III: **Acordes de sexta** 12

Capítulo IV: **El acorde de séptima de dominante** 18

Capítulo V: Inversiones del acorde de V_7 25

Capítulo VI: **Derivaciones de V_7 : V_9, V_7^{13}, y sus inversiones** 34

Capítulo VII: Notas extrañas al acorde 39

Capítulo VIII: Acorde de $\frac{6}{4}$, acorde de II 48

Capítulo IX: Acordes sobre II, III, VI, VII 53

Capítulo X: Acordes de séptima de I, II, III, IV, VI, VII 60

Capítulo XI: **Alteración simple** 73

Capítulo XII: Dominantes secundarias 82

Capítulo XIII: Otros tipos de alteración 88

Capítulo XIV: **Modulación—I** 99

Capítulo XV: **Modulación—II** 109

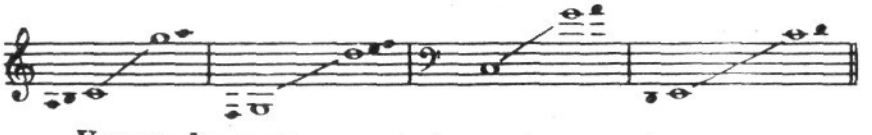
Capítulo XVI: **Ejercicios suplementarios** 117

CAPITULO I

INTRODUCCION

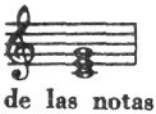
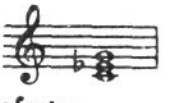
1. *Requisitos previos:*
Conocimiento de:
la escala mayor
la escala menor (en sus diferentes formas)
las tonalidades y su progresión por quintas
las alteraciones
los valores de las notas y de los silencios
los signos de indicación de compás
las claves de sol y fa
los intervalos en todas sus formas

2. *Voces*
Escribimos para cuatro voces: Soprano, Contralto, Tenor y Bajo.
La extensión de cada una de estas voces es la siguiente:



Usamos dos pentagramas: el superior para Soprano y Contralto; el inferior, para Tenor y Bajo.

3. *Tríadas*
El material empleado es el acorde perfecto en sus dos formas principales:

Mayor  Menor 

Nombres de las notas del acorde perfecto:
Inferior: fundamental
Media: tercera
Superior: quinta
Los acordes se denominan de acuerdo a sus fundamentales, *p. e.:* Do mayor, mi menor, etc.
Terminología: letras mayúsculas = mayor (Do = acorde perfecto de Do mayor)
Letras minúsculas = menor (la = acorde perfecto de la menor).

EJERCICIO 1

Tóquese en el piano: La, la, Do♯, re♭, Si♭, si, Sol♭, fa♯.

4. *Duplicaciones*

Distribución de las notas de una tríada entre las cuatro voces: una de ellas debe ser duplicada.

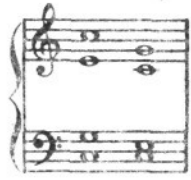
Duplicaciones permitidas: la fundamental (de preferencia), o la quinta. (No duplicar la tercera).

No cruzar las voces (mantenerlas en el orden natural: Soprano, Contralto, Tenor y Bajo)

5. *Distribucion de las voces*

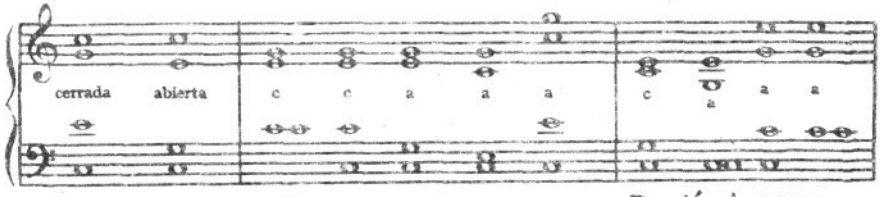
Posición cerrada de los acordes: ninguna nota del acorde puede ser intercalada entre Soprano y Contralto o Contralto y Tenor.

Posición abierta: notas del mismo acorde pueden ser intercaladas entre Soprano y Contralto o entre Contralto y Tenor.



Distancia de las voces: entre Soprano y Contralto o Contralto y Tenor, no mayor que una octava: entre Tenor y Bajo, cualquier distancia.

Posiciones determinadas por la nota del soprano: posición de octava, de quinta y de tercera, las tres cerradas o abiertas.



Posición de octava Posición de quinta Posición de tercera

—— EJERCICIO 2 ——

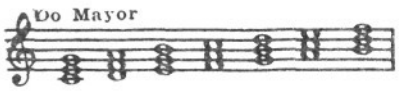
Escríbanse los siguientes acordes en todas las posibles posiciones abiertas y cerradas: .

Re, Si♭, Fa♯, La♭, Sol, mi, sol♯, mi♭, fa, si.

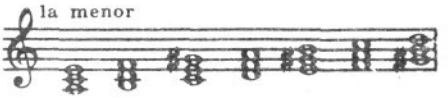
6. *Triadas en la escala*

Se pueden construir tríadas sobre todas las notas de la escala. Para ello pueden ser empleadas unicamente las notas de la escala.

En mayor:



En menor:
(Se emplea la escala menor armónica)



Los grados de la escala (y los acordes construídos sobre ellos) se designan por medio de números romanos I-VII.

En mayor: I, IV y V son acordes perfectos mayores;
II, III y VI son acordes perfectos menores;
VII es un acorde disminuído.

En menor: I y IV son acordes perfectos menores;
V y VI son acordes perfectos mayores;
II y VII son acordes disminuídos;
III es un acorde aumentado.

Nombre de las notas más importantes de la escala:

I Tónica
V Dominante
IV Subdominante
VII Sensible

El acorde de dominante es un acorde perfecto mayor en ambos modos. Su tercera es la sensible.

—— EJERCICIO 3 ——

Tóquense en el piano los siguientes acordes, en todas las posibles posiciones abiertas y cerradas:

Re I, Mi♭ V, Fa♯ IV, Re♭ II sol I, do♯ VI, la♭ V, si I

CAPITULO II

TRIADAS DE LAS ARMONIAS PRINCIPALES

1. ***Enlace de los acordes principales*** I—V, V—I y I—IV, IV—I
Su forma más sencilla: Fundamental duplicada en ambos acordes a la octava o al unísono.

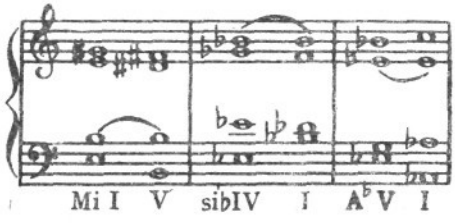
Procedimiento:

(a) Escríbase la progresión del bajo del primer acorde al segundo

(b) Complétese el primer acorde.

(c) Mantenga en el segundo acorde la nota común a ambos.

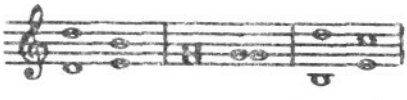
(d) Condúzcase las dos notas restantes del primer acorde por grado conjunto a las notas más cercanas del segundo.



El movimiento de las voces:

(a) Movimiento directo: Dos o más voces se mueven en la misma dirección.

(b) Movimiento contrario: Dos voces se mueven en dirección opuesta.



(c) Movimiento oblicuo: Una voz permanece fija mientras otra se mueve.

EJERCICIO 4

Escríbanse los siguientes enlaces:

La I–V	mi I–V
Fa V–I	fa♯ V–I
Si I–IV	do I–IV
Mi♭ IV–I	sol IV–I

EJERCICIO 5

Tóquense los siguientes enlaces:

Sol I–V	do♯ I–V
Si♭ V–I	fa V–I
Mi♭ I–IV	la I–IV
Re♭ IV–I	si IV–I

2. *Forma más complicada de los enlaces* I—V y I—IV: duplicación de la quinta en el primer acorde, cualquier duplicación permitida en el segundo. **Procedimiento:**

   (a) como en el caso anterior.

   (b) como en el caso anterior.

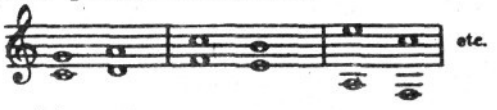
   (c) Si pueden ser mantenidas dos notas al pasar del primer acorde al segundo, manténgase una y condúzcase la otra por el camino más corto (salto de una tercera mayor o menor) a la nota más cercana del segundo acorde.

   (d) Si no puede ser mantenida ninguna nota, condúzcanse cada una de las tres voces superiores por el camino más corto (por grado conjunto, o salto no mayor que una cuarta) a la nota más cercana del segundo acorde.

Reglas para la conducción de las voces:

(a) Evítese conducir dos voces cualesquiera en octavas consecutivas o en unísono:

ítense quintas consecutivas:



No se deben efectuar saltos de las cuatro voces en movimiento directo. Aún saltos de tres voces en la misma dirección han de ser tratados con cuidado. El excesivo impulso hacia adelante creado por tal acumulación de saltos puede ser restringido manteniendo inmóvil la restante o conduciéndola en dirección opuesta.

Se permiten sin limitación saltos simultáneos de tres voces que *no constituyan más que un cambio* de posición del mismo acorde, siempre que la cuarta voz permanezca inmóvil o se mueva en dirección opuesta. (Ver más adelante el ejercicio Nº 11).

——— EJERCICIO 6 ———

Escríbanse enlaces de las especies explicadas:

Mi♭ I–V	la I–V
Sol V–I	sol♯ V–I
Sol♭ I–IV	si♭ I–IV
Re IV–I	re♭ IV–I

——— EJERCICIO 7 ———

Tóquense enlaces de las especies explicadas:

Si♭ I–V	si I–V
La♭ V–I	mi V–I
Fa♯ I–IV	fa I–IV
Mi IV–I	re♯ IV–I

3. *Enlace de los acordes* IV—V y V—IV.

Su forma más sencillo: ambos acordes con la fundamental duplicada. Procedimiento:

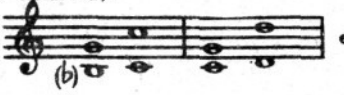
(a) Como en los casos anteriores.

(b) Como en los casos anteriores.

(c) Condúzcanse las tres voces superiores en movimiento contrario al bajo y por el camino mas corto posible a las notas del segundo acorde. (Esta regla es aplicable en su totalidad solamente en la forma más sencilla de la progresión IV—V y V—IV).

Reglas para la conducción de las voces:

(a) Dos voces no deben moverse en forma ascendente hacia una octava desde un intervalo más pequeño (octavas ocultas).



(b) Dos voces extremas no deben moverse en forma ascendente hacia una quinta desde un intervalo más pequeño (quintas ocultas).

——— EJERCICIO 8 ———

Escríbanse los siguientes enlaces:

La IV–V	fa V–IV
Sol♯ V–IV	si IV–V
Re IV–V	re♭ V–IV

EJERCICIO 9

Toquense los siguientes enlaces:

Mi IV–V	fa♯ V–IV
Sib V–IV	sol IV–V
Do♯ IV–V	mib V–IV

Forma más complicada: **duplicación de la quinta en el primer acorde. En algunos casos este enlace solamente es posible cuando se omite la quinta en el segundo acorde, triplicándose la fundamental Procedimiento:**

(a) Como en los casos anteriores.

(b) Como en los casos anteriores.

(c) **Condúzcanse cada una de las tres voces superiores *en cualquier dirección y por el camino más corto* a las notas del segundo acorde. (Así no se producirán saltos mayores que una cuarta).**

Reglas para la conducción de las voces:

(a) **Ninguna voz debe efectuar saltos de un intervalo aumentado o disminuído.**

(b) **Evítense saltos de más de una quinta en las tres voces superiores.**

EJERCICIO 10

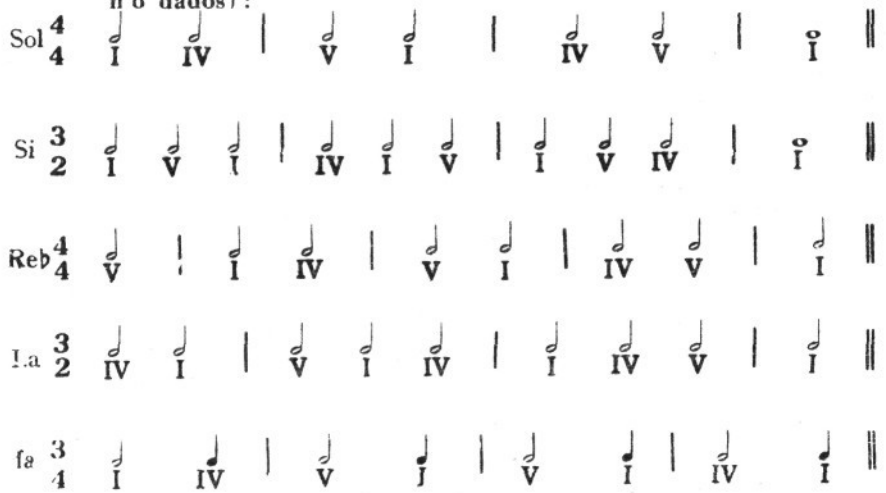
Escríbanse los siguientes enlaces con duplicación de la quinta en el primer acorde:

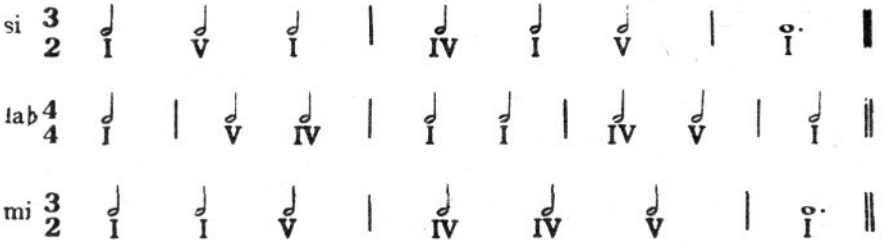
Lab IV–V	do IV–V
Si V–IV	mi IV–V
Mib V–IV	lab IV–V

***Lo* dicho anteriormente con respecto *al* segundo acorde en estos enlaces es aplicable de aquí en adelante a todos los acordes mayores y menores: se puede suprimir la quinta.**

EJERCICIO 11

Escríbanse los siguientes enlaces (indicación de grados y ritmo dados):

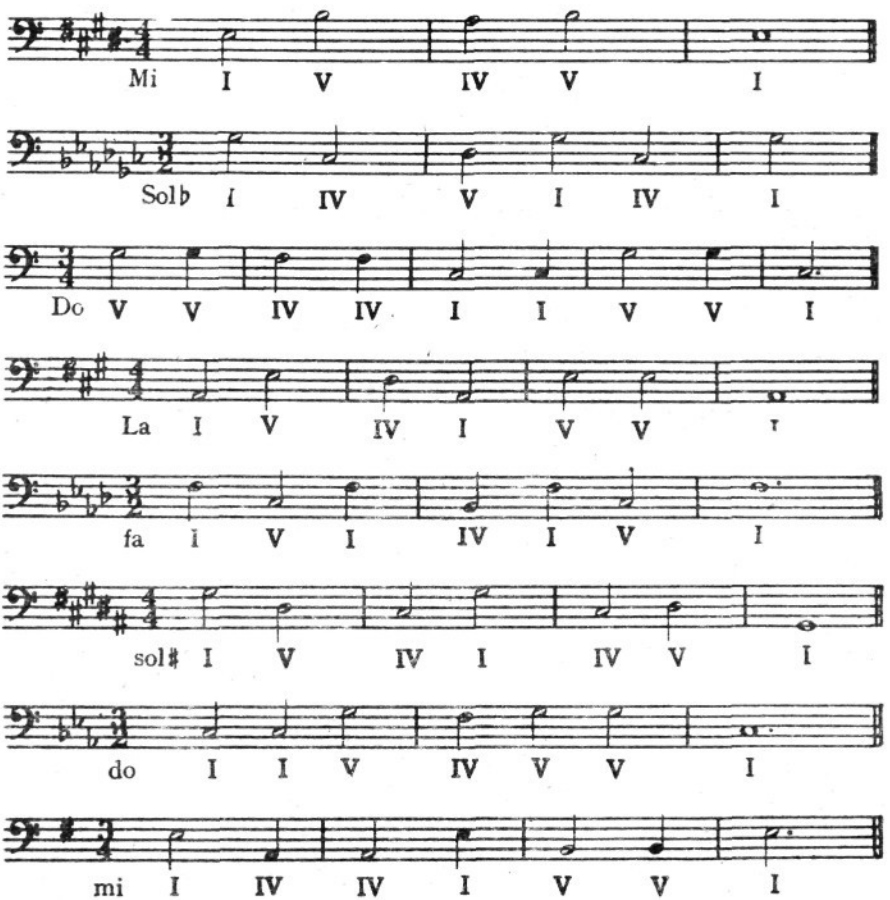




Cuando se repite la armonía, la posición del acorde debe ser cambiada.

EJERCICIO 12

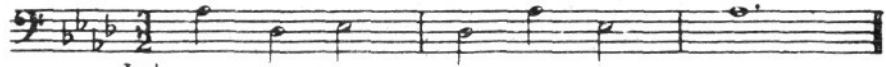
(Bajo con indicación de grados)

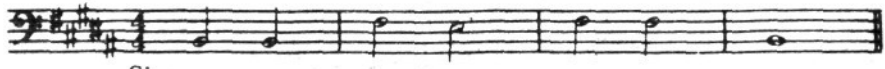


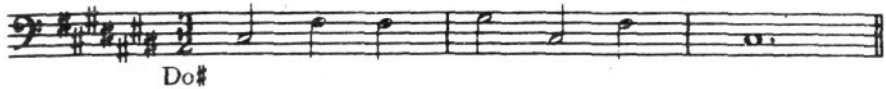
EJERCICIO 13

Bajete (Bajo sin indicación de grados)

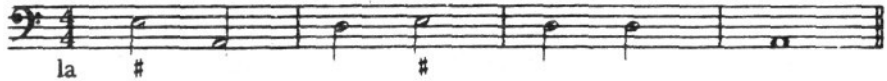
Sobre cada nota del bajete se debe formar el acorde correspondiente.

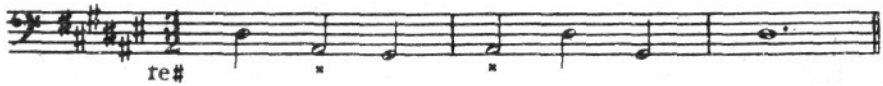


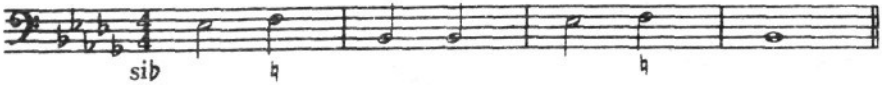


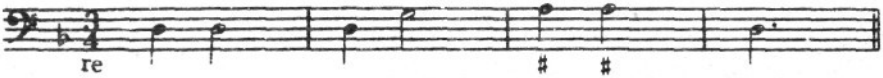


Las alteraciones debajo de las notas del bajo se refieren a su tercera.



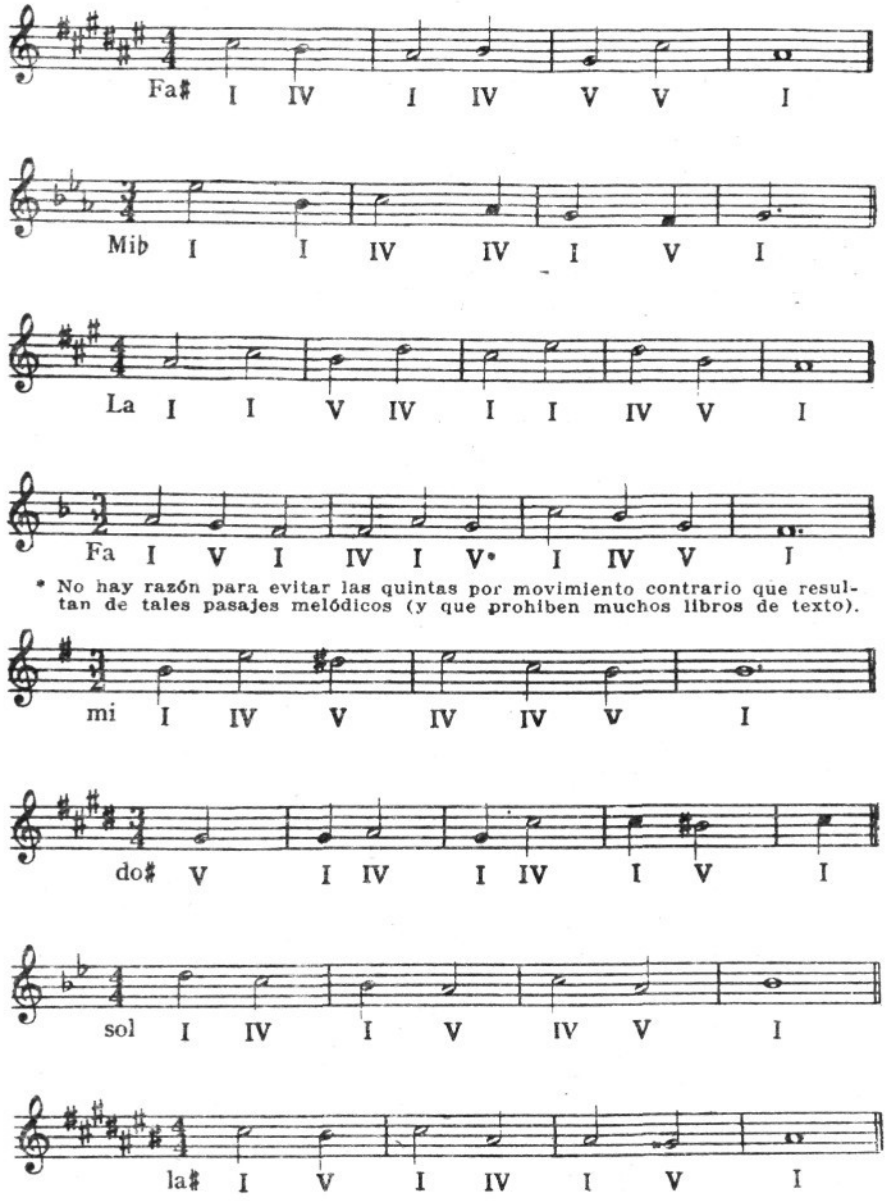






EJERCICIO 14

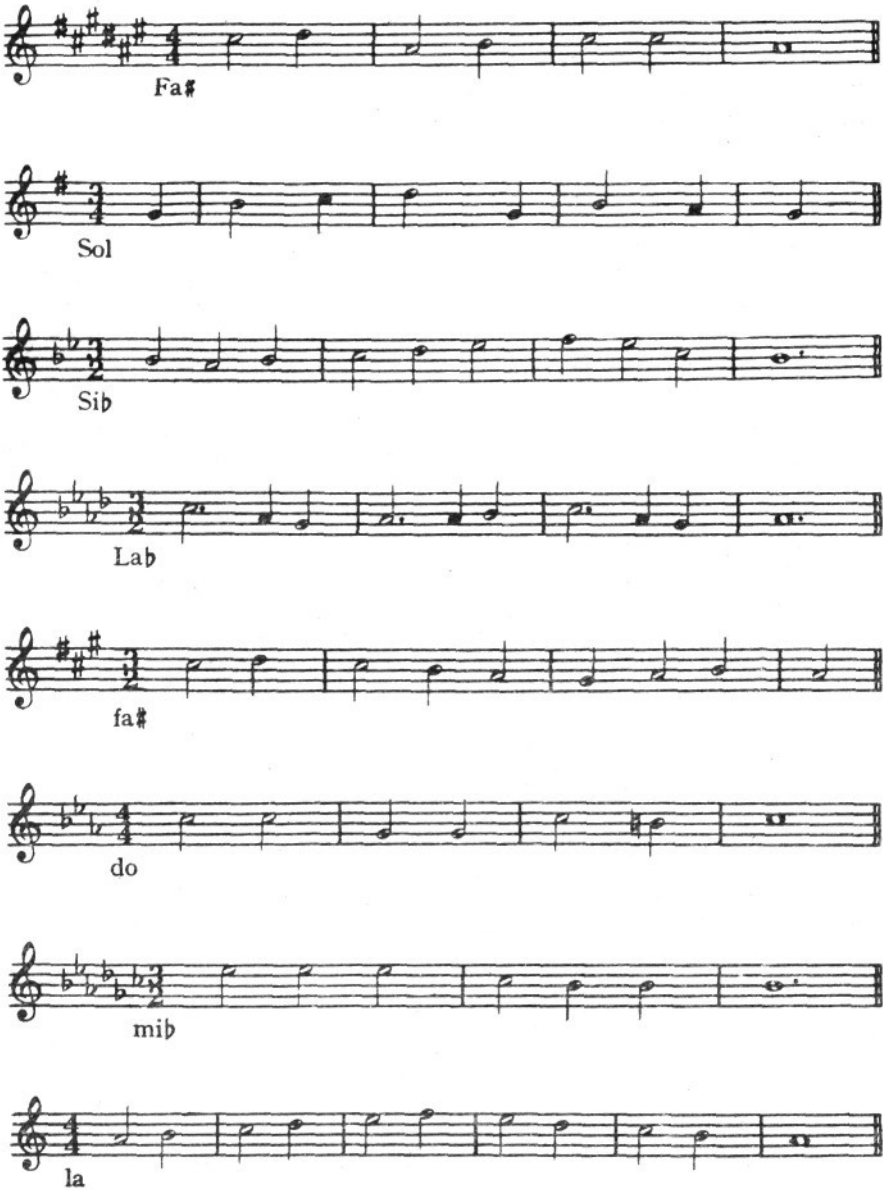
(Melodía con indicación de grados)



* No hay razón para evitar las quintas por movimiento contrario que resultan de tales pasajes melódicos (y que prohiben muchos libros de texto).

EJERCICIO 15

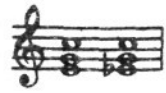
(Melodía sin indicación de grados)



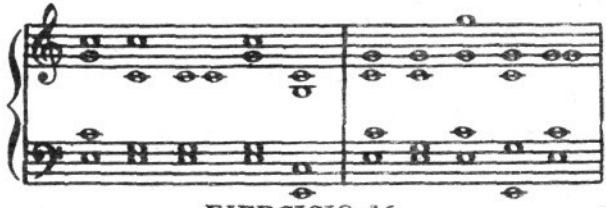
CAPITULO III
ACORDES DE SEXTA

1. *Inversión de los acordes mayores y menores.*

La tercera del acorde está en el bajo.



Indicación del bajo cifrado: 6
Duplicaciones: fundamental o quinta (por ahora, no la tercera).
Posición de octava o de quinta (no de tercera).



EJERCICIO 16

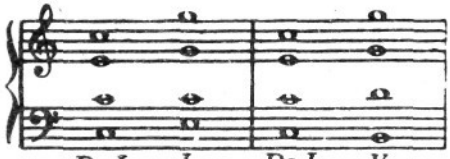
Escríbanse y tóquense los siguientes acordes de sexta en diferentes posiciones:

La I_6	lab V_6
Fa♯ V_6	mi I_6
Mib IV_6	re♯ IV_6
Si I_6	sib V_6

La quinta puede ser suprimida y la fundamental triplicada:

2. *Enlaces entre acordes de sexta consecutivos o entre acordes de sexta y acordes fundamentales* tratados desde el mismo punto de vista que las progresiones que se refieren a acordes fundamentales solamente.
Procedimiento recomendado para efectuar enlaces sencillos y correctos:
   (a) Si dos acordes tienen una nota común, manténgasela.
   (b) Condúzcase cada una de las voces empleando los menores intervalos posibles.

Cuando la armonía no cambia, se pueden emplear en las tres voces superiores octavas ocultas que constituyen un acorde roto



EJERCICIO 17

(Indicación de grados y ritmo dados)

Mi 4/4 — I | V6 | I6 | IV | V | V6 | I

Lab 3/4 — I | I6 | IV | I | V | V6 | I | I6 | V | I

Sol 2/4 — V | I | V6 | I | I6 | IV | V | I

Mib 3/4 — IV6 | V6 | I | IV | I6 | V | V6 | I

fa♯ 6/8 — I | V6 | I | IV | I | V | I | IV | V | V6 | I

sib 2/2 — I6 | I | V6 | V | IV | IV6 | V | I

mi 3/4 — I | I6 | IV | V | I6 | IV | I | IV6 | V | I

sol 6/8 — I | IV | V | I | IV6 | I | IV | IV6 | V | I

En el bajo se permiten:

(a) Saltos de octava o sexta.

(b) Saltos por intervalos aumentados o disminuídos hacia la sensible.

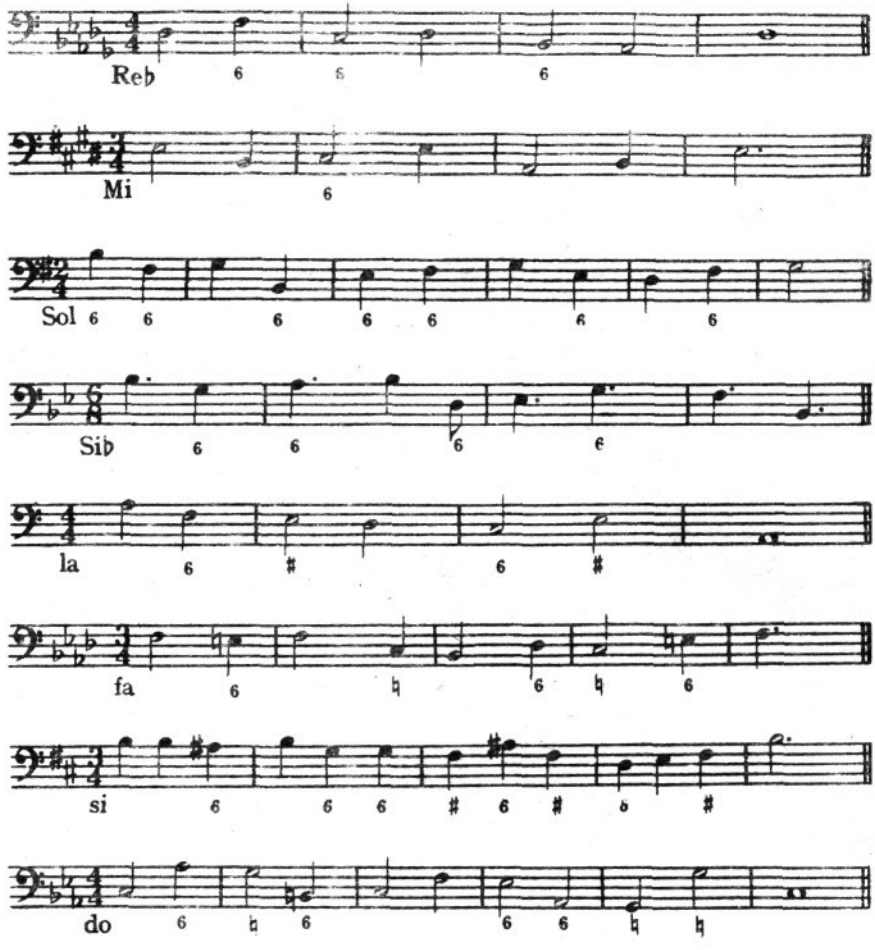
EJERCICIO 18

(Bajo cifrado)

Significado de las cifras:

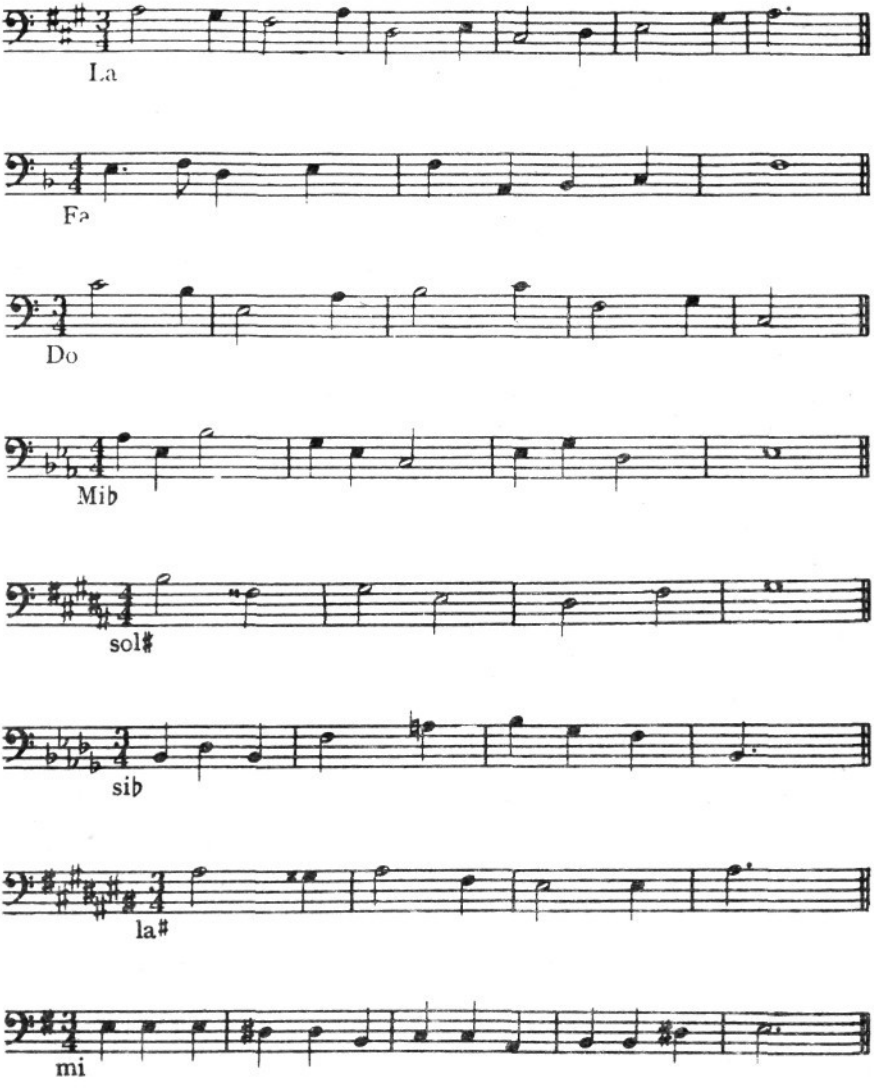
Nota sin cifra = Acorde fundamental

6 = Acorde de sexta



EJERCICIO 19

(Bajete)

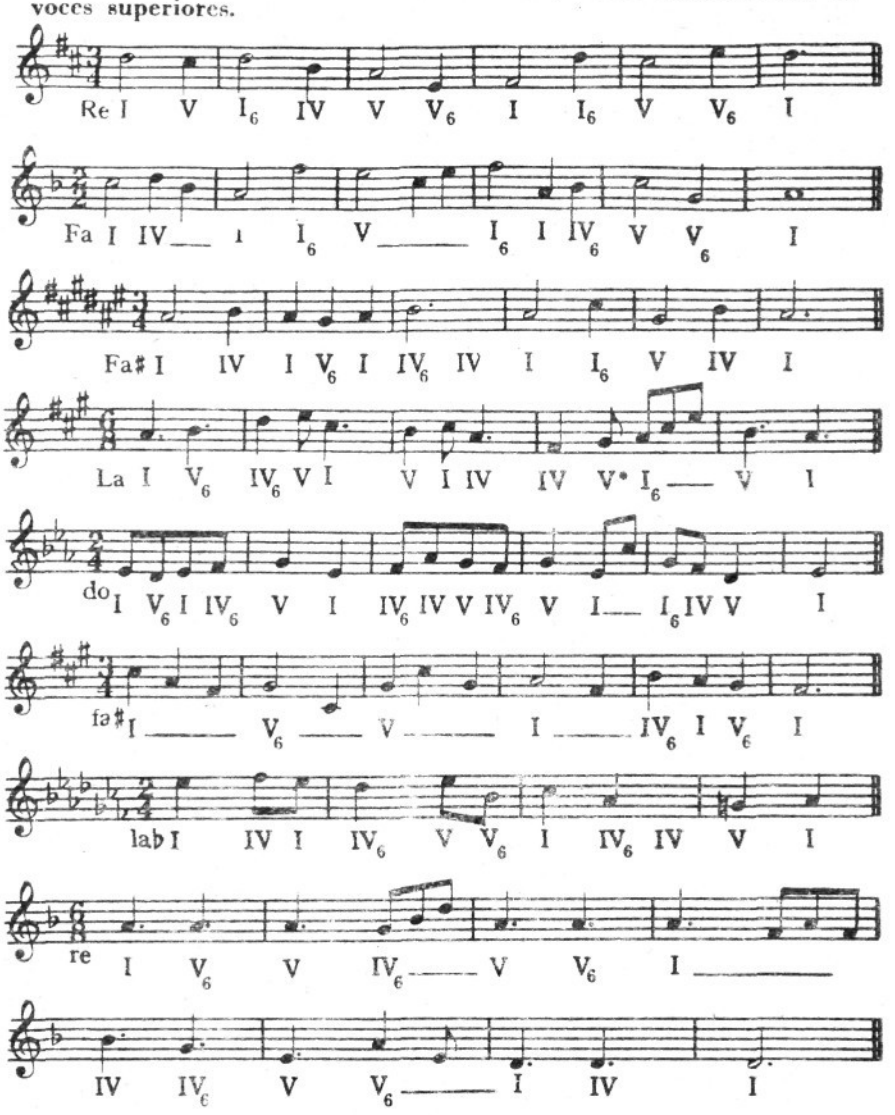


EJERCICIO 20

(Melodías con indicación de grados)

De aquí en adelante ya no es necesario conducir siempre a las tres voces superiores por el camino más corto al pasar de un acorde al que sigue, o mantener las notas comunes.

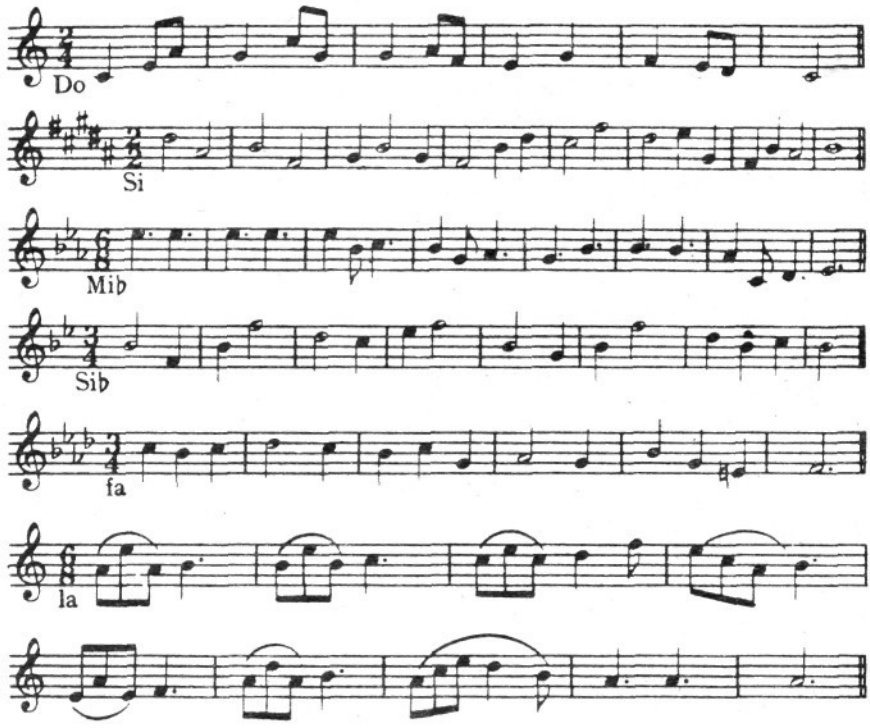
Los saltos de octava o de sexta también pueden efectuarse en las voces superiores.



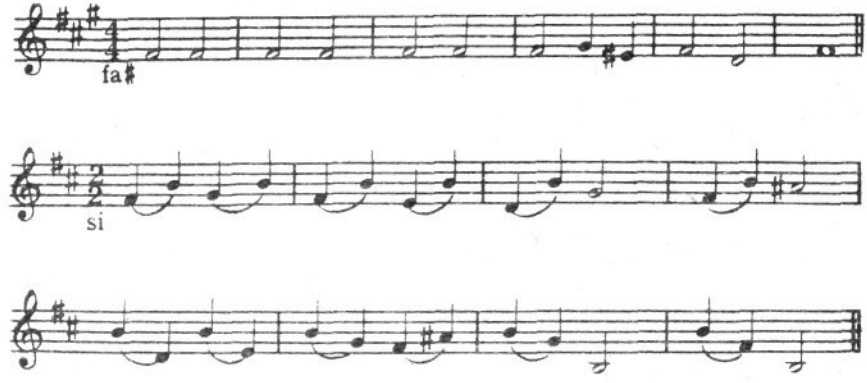
* Bajo y tenor al unísono.

EJERCICIO 21

(Melodías sin indicación de grados)



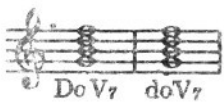
Después de una cesura claramente perceptible en la melodía o en el bajo cifrado, las cuatro voces pueden saltar en la misma dirección.



CAPITULO IV

EL ACORDE DE SEPTIMA DE DOMINANTE

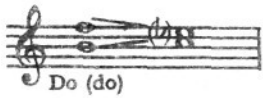
1. *El acorde de séptima de dominante* consiste en el acorde perfecto de la dominante al que se agrega la séptima de su fundamental.



Posiciones posibles: de tercera, quinta, séptima (no de octava). Característica distintiva: la quinta disminuída o, en las posiciones que no sean la de séptima, la cuarta aumentada (tritono).

2. *La quinta disminuída y la cuarta aumentada* exigen resolución.

Resolución de la quinta disminuída:



Resolución de la cuarta aumentada:

En ambos casos la sensible asciende a la tónica.

3. *Enlace del acorde de séptima de dominante con el acorde de tónica.* Procedimiento:

   (a) Escríbase la progresión del bajo.
   (b) Complétese el primer acorde.
   (c) Resuélvanse la quinta disminuída o la cuarta aumentada.
   (d) Condúzcanse las otras voces al acorde siguiente por el camino más corto.

La quinta del acorde de séptima de dominante puede ser suprimida, y cuando ello sucede se hace posible la posición de octava. Cuando el acorde de séptima de dominante contiene su quinta, el acorde de resolución está desprovisto de la suya. Lo contrario es también cierto: V_7 *sin quinta*— I *con quinta*.

EJERCICIO 22

Escríbanse los siguientes enlaces:

(a) Acorde de séptima *con* quinta, acorde de resolución *sin* ella.

Mi V7–I	si V7–I	Re I–V7
Reb V7–I	la V7–I	Lab I–V7
Sib V7–I	mib V7–I	do I–V7
Sol V7–I	fa♯ V7–I	sol♯ I–V7

(b) Acorde de séptima *sin* quinta, acorde de resolución *con* ella.

La V7–I	do♯ V7–I	Mi I–V7
Fa V7–I	mi V7–I	Fa♯ I–V7
Si V7–I	sol V7–I	sib I–V7
Do V7–I	lab V7–I	re♯ I–V7

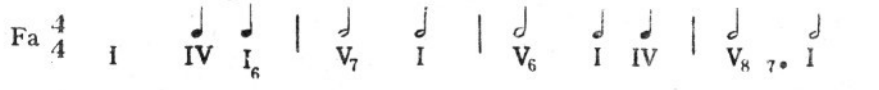
EJERCICIO 23

Tóquense enlaces similares.

4. *En el enlace* V_7 (*con o sin quinta*) — IV, la quinta disminuída o cuarta aumentada no puede ser resuelta. En este enlace (o en el opuesto) la nota común puede ser mantenida a fin de enlazar dichos acordes de la manera más directa posible.

EJERCICIO 24

(Grados y ritmo dados)

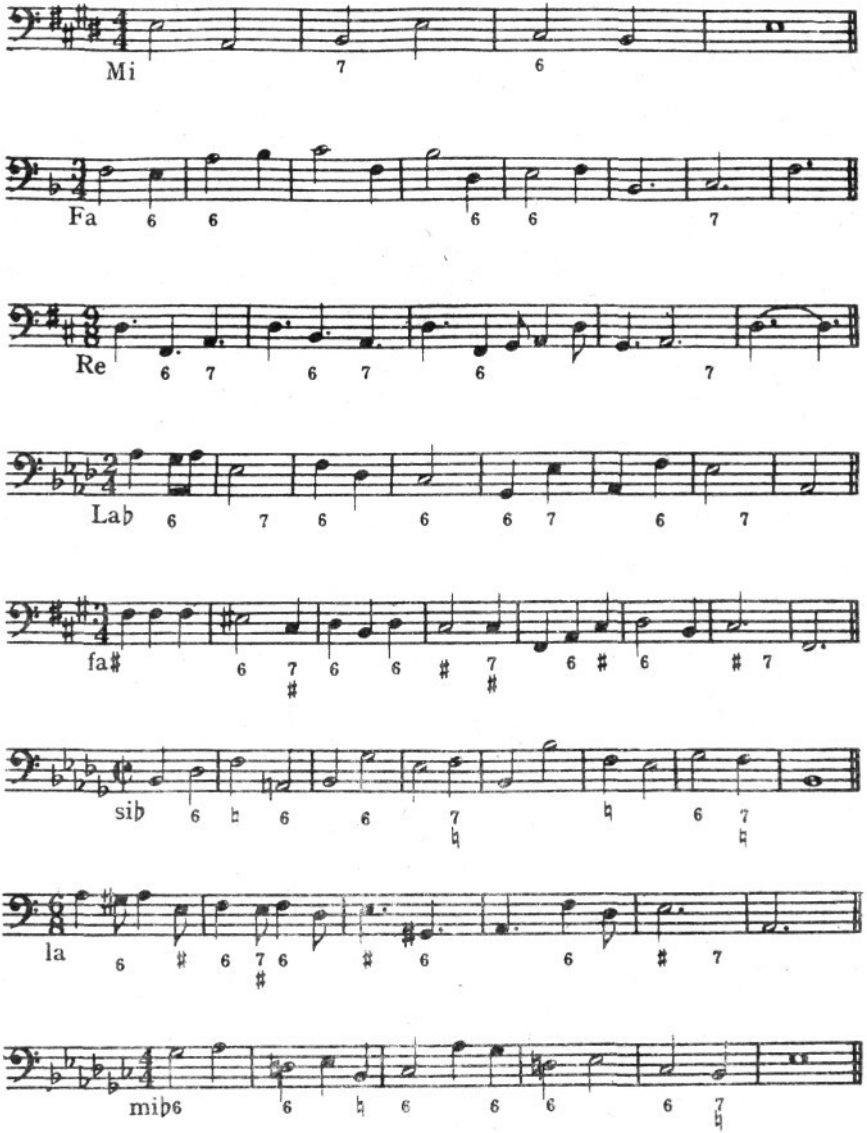


* 8-octava, 7 = séptima, a continuación de la octava en el tiempo siguiente.

EJERCICIO 25

(Bajo cifrado)

En los bajos cifrados, un 7 colocado debajo de una nota indica un acorde de séptima.

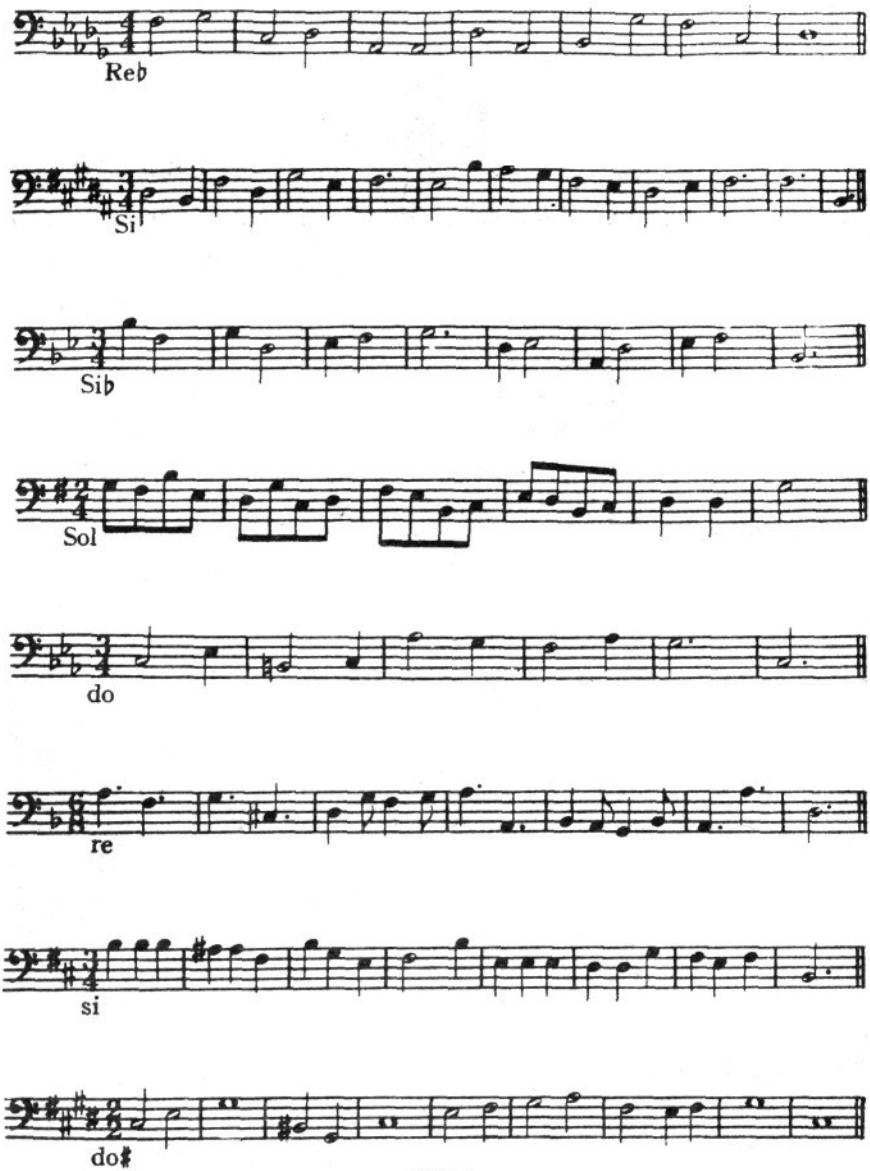


Muchas formas del enlace IV—V, (y viceversa) pueden ser realizadas satisfactoriamente tan solo por medio de un intervalo melódico aumentado o disminuído. Por lo tanto, de aquí en adelante está

permitido el paso a la sensible (no solamente en el bajo, sino también en las demás voces) por medio de un intervalo aumentado o disminuído (Es menos frecuente que se pueda *abandonar* la sensible por medio de tal intervalo).

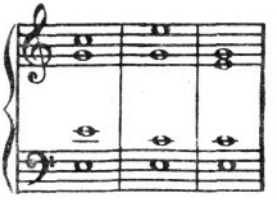
EJERCICIO 26

(Bajete)



De ahora en adelante, la tercera puede ser duplicada **en acordes fundamentales y en acordes de sexta.**
Ejemplos en los cuales la duplicación de la tercera puede ser de gran provecho:

(a) Acordes de sexta

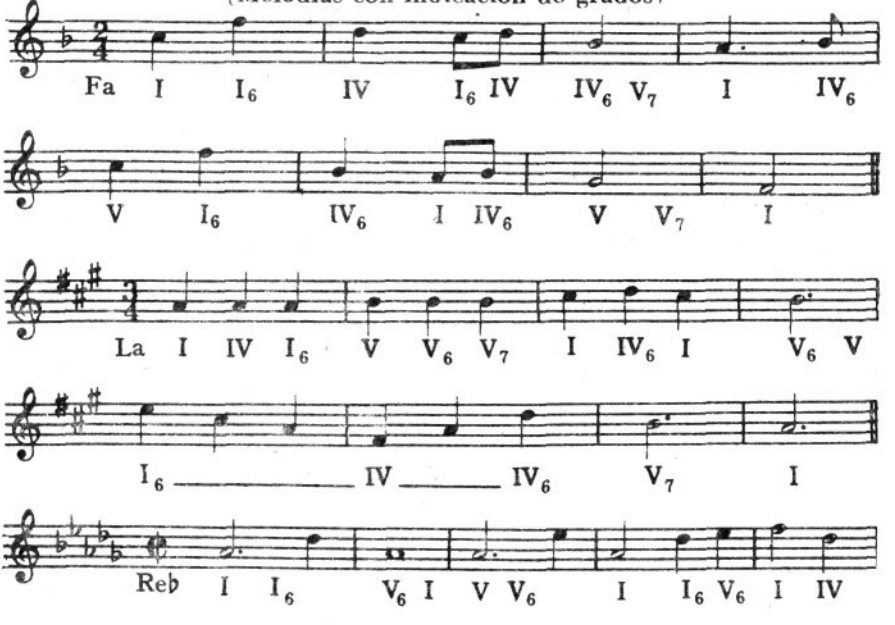


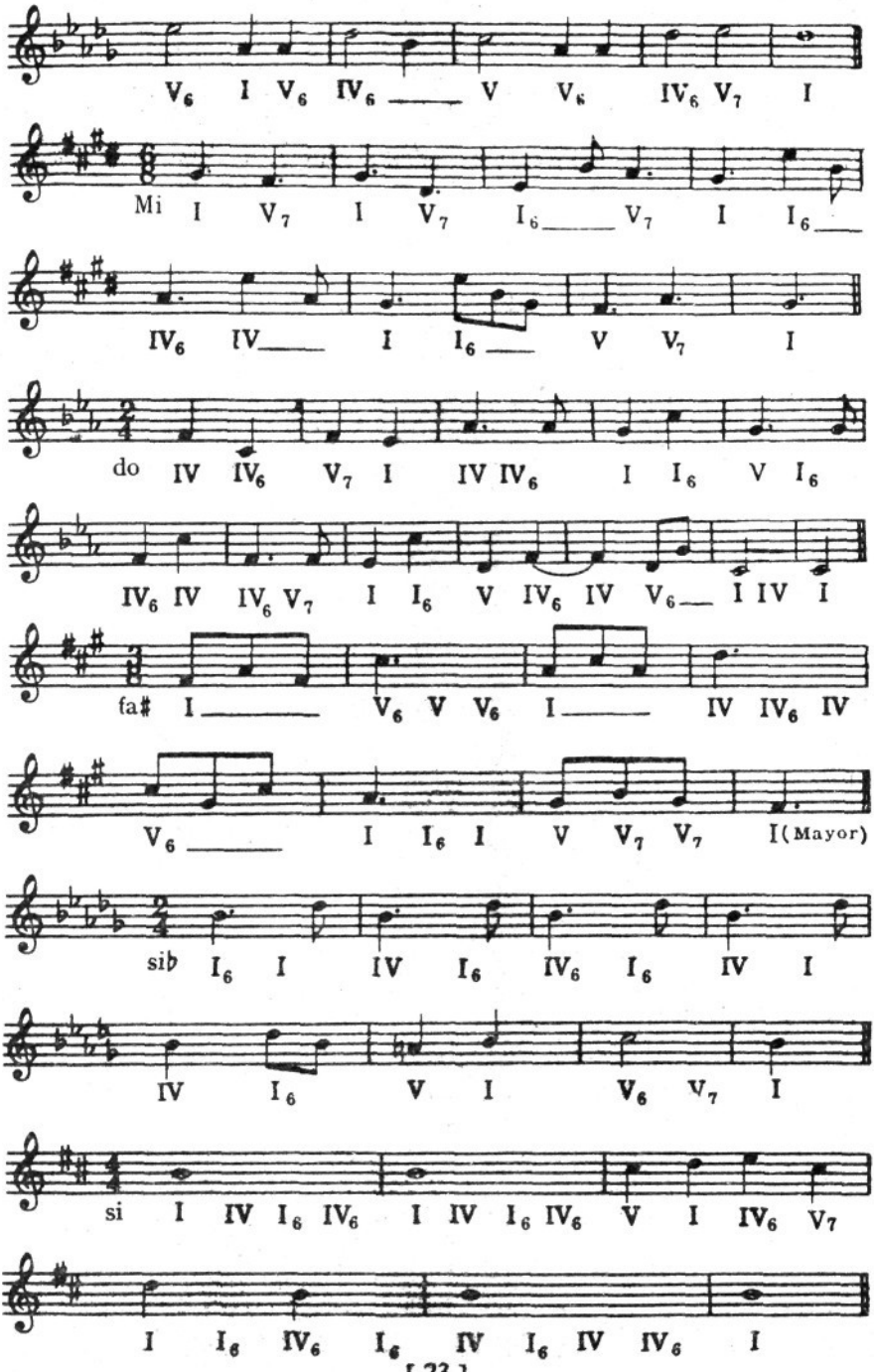
(b) Resolución del acorde V_7.

Se aconseja no duplicar la tercera, por ser la sensible de un acorde de dominante **(peligro de octavas consecutivas). La séptima tampoco debe ser duplicada.**

EJERCICIO 27

(Melodías con indicación de grados)

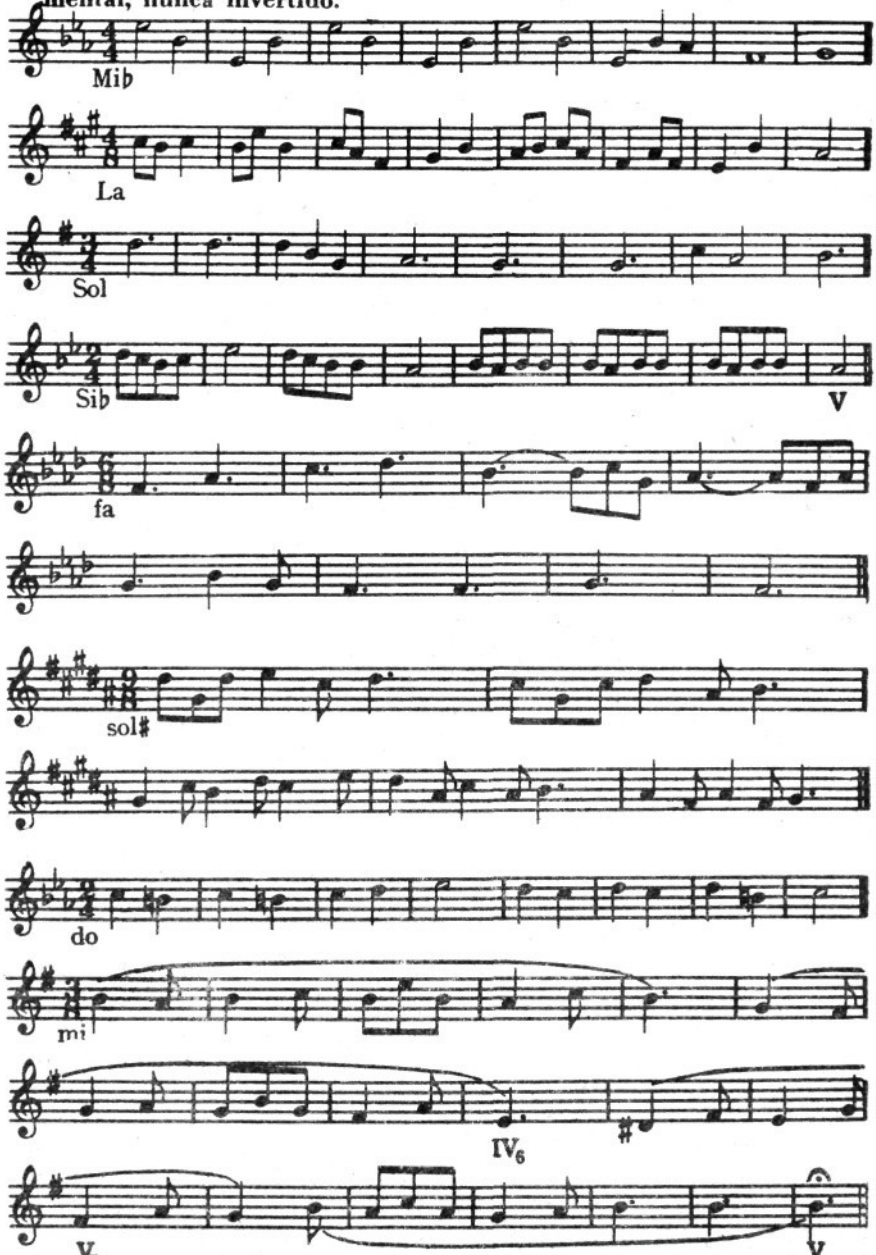



V6 I V6 IV6 ___ V V6 IV6 V7 I
Mi I V7 I V7 I6 ___ V7 I I6 ___
IV6 IV ___ I I6 ___ V V7 I
do IV IV6 V7 I IV IV6 I I6 V I6
IV6 IV IV6 V7 I I6 V IV6 IV V6 ___ I IV I
fa# I ___ V6 V V6 I ___ IV IV6 IV
V6 ___ I I6 I V V7 V7 I(Mayor)
sib I6 I IV I6 IV6 I6 IV I
IV I6 V I V6 V7 I
si I IV I6 IV6 I IV I6 IV6 V I IV6 V7
I I6 IV6 I6 IV I6 IV IV6 I

EJERCICIO 28

(Melodías sin indicación de grados)

Cuando no hay otra indicación, el último acorde debe ser siempre el de la tónica. El acorde final debe estar siempre en estado fundamental, nunca invertido.

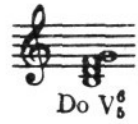


CAPITULO V

INVERSIONES DEL ACORDE DE V_7

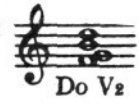
1. **Hay *tres inversiones* posibles del acorde de séptima de dominante, cada una de ellas en tres posiciones:**

Acorde V_5^6= la tercera en el bajo: (posición de tercera imposible)



Acorde V_3^4= la quinta en el bajo: (posición de quinta imposible)

Acorde V_2= la séptima en el bajo: (posición de séptima imposible)



El cifrado para estos acordes es el siguiente: $^{6}_{5}$, $^{4}_{3}$, ^{2}.

La quinta del acorde puede ser suprimida en las inversiones de $^{6}_{5}$ y 2; *en estos casos la fundamental* (Sol, en los ejemplos dados más arriba) es duplicada.

2. ***Enlaces*** **$V\,^{6}_{5}$ (V^4_3, V_2)—I: procedimiento como en V_7—I.**
Resoluciones normales:
V_5^6 al I fundamental
V_3^4 al 1 fundamental o I_6.
V_2 al I_6.

—— EJERCICIO 29 ——

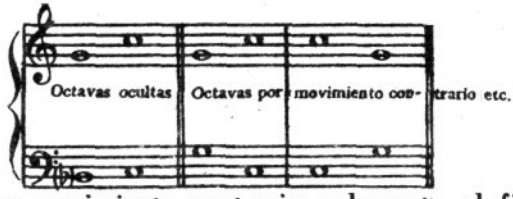
Escríbanse los siguientes acordes en cualquier posición:

Mi	V_5^6	Fa	V_3^4	la	V_2	sol	V_5^6
Re	V_3^4	Solb	V_2	do	V_5^6	mib	V_3^4
Si	V_2	Do♯	V_5^6	reb	V_3^4	do♯	V_2
Lab	V_6^5	Sib	V_3^4	fa♯	V_2	sol♯	V_5^6

Tóquense estos acordes en el piano y resuelvanse cada uno de ellos hacia la forma respectiva de I.

Enlaces V_5^6 (V_3^4, V_2)–*IV:* procedimiento como en V7–IV (no hay resolución normal de la quinta disminuída o de la cuarta aumentada).

Desde ahora se permiten los siguientes enlaces en las voces extremas:

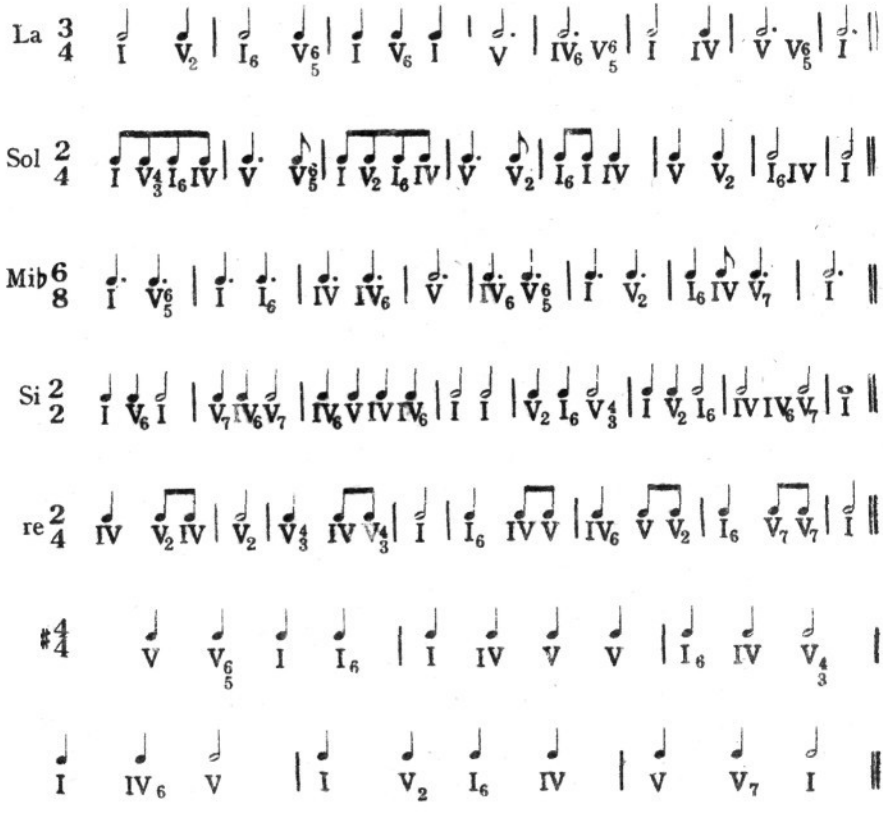


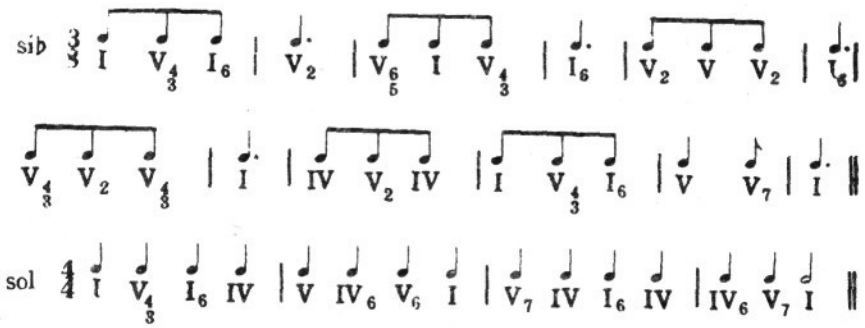
las octavas por movimiento contrario, solamente al final de un ejercicio o de una sección articulada claramente.

EJERCICIO 30

(Grados y ritmo dados)

En muchos enlaces la quinta disminuída (o cuarta aumentada) del acorde de séptima de dominante o de sus inversiones, no puede ser normalmente resuelta. Pero aun así, siguiendo las reglas dadas, es posible escribir estos enlaces de manera perfectamente aceptable.





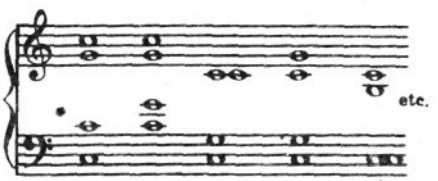
EJERCICIO 31

(Bajos cifrados)

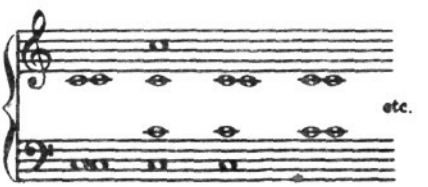
Desde ahora pueden ser empleadas las siguientes combinaciones de sonido:

1.

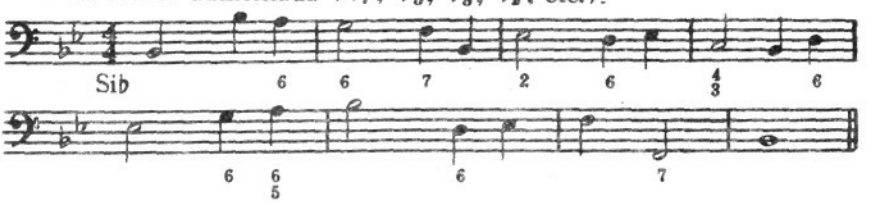
en todas las posiciones y duplicaciones.

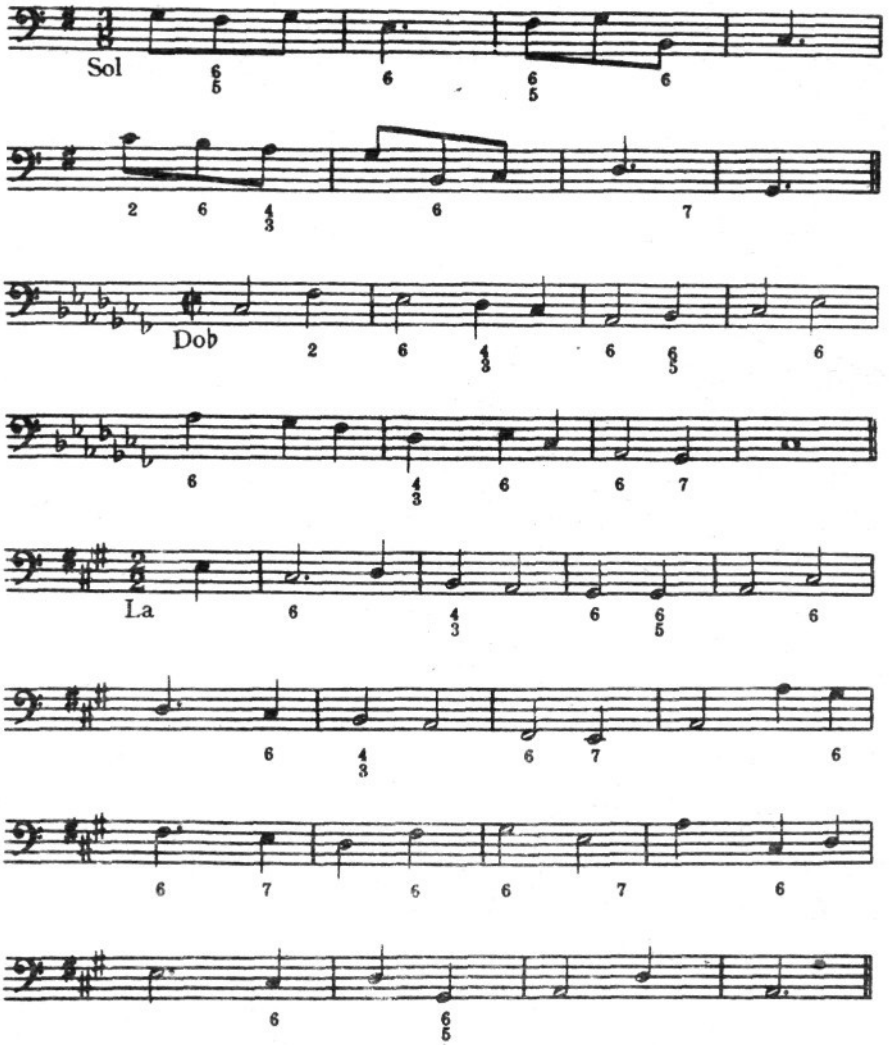


2.

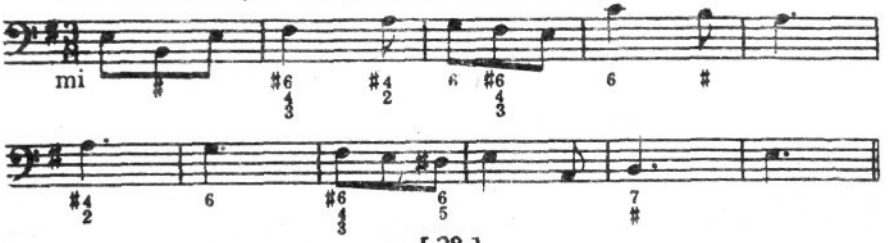


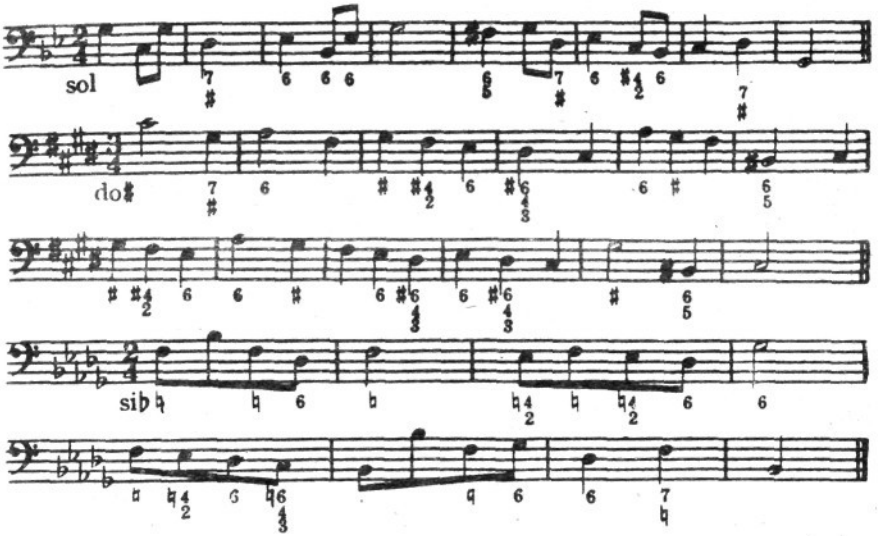
Nº 2, se emplea solamente al final; Nº 1, puede producirse en cualquier lugar. (Atención: sonoridad hueca).
Pero ninguna de las dos formas puede ser empleada inmediatamente después de acordes que contienen la quinta disminuída o la cuarta aumentada (V_7, V^6_5, V^4_3, V_2, etc.).





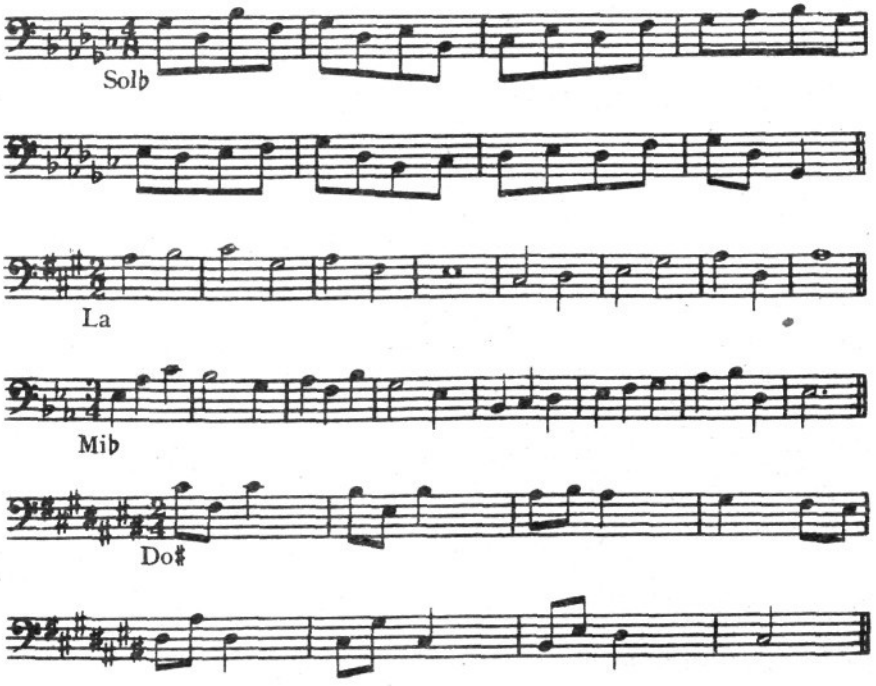
Las alteraciones colocadas delante de un número afectan al intervalo indicado por él, contando desde el bajo.

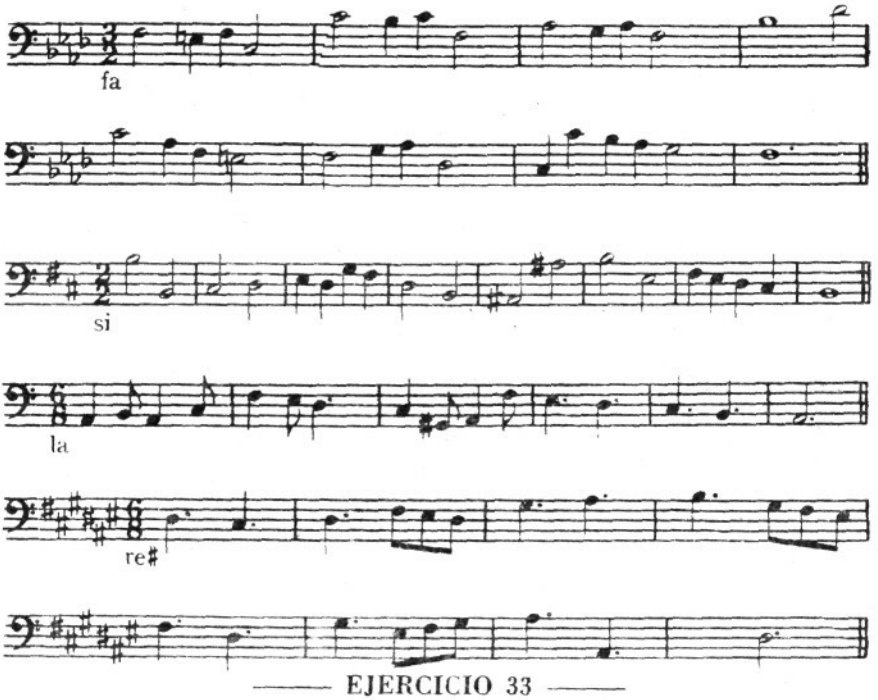




EJERCICIO 32

(Bajetes)

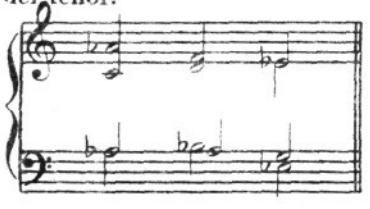




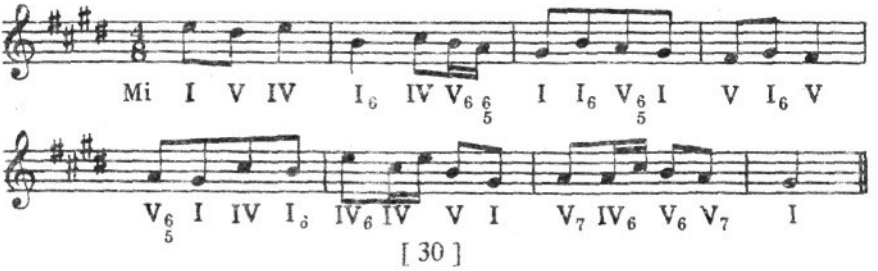
EJERCICIO 33

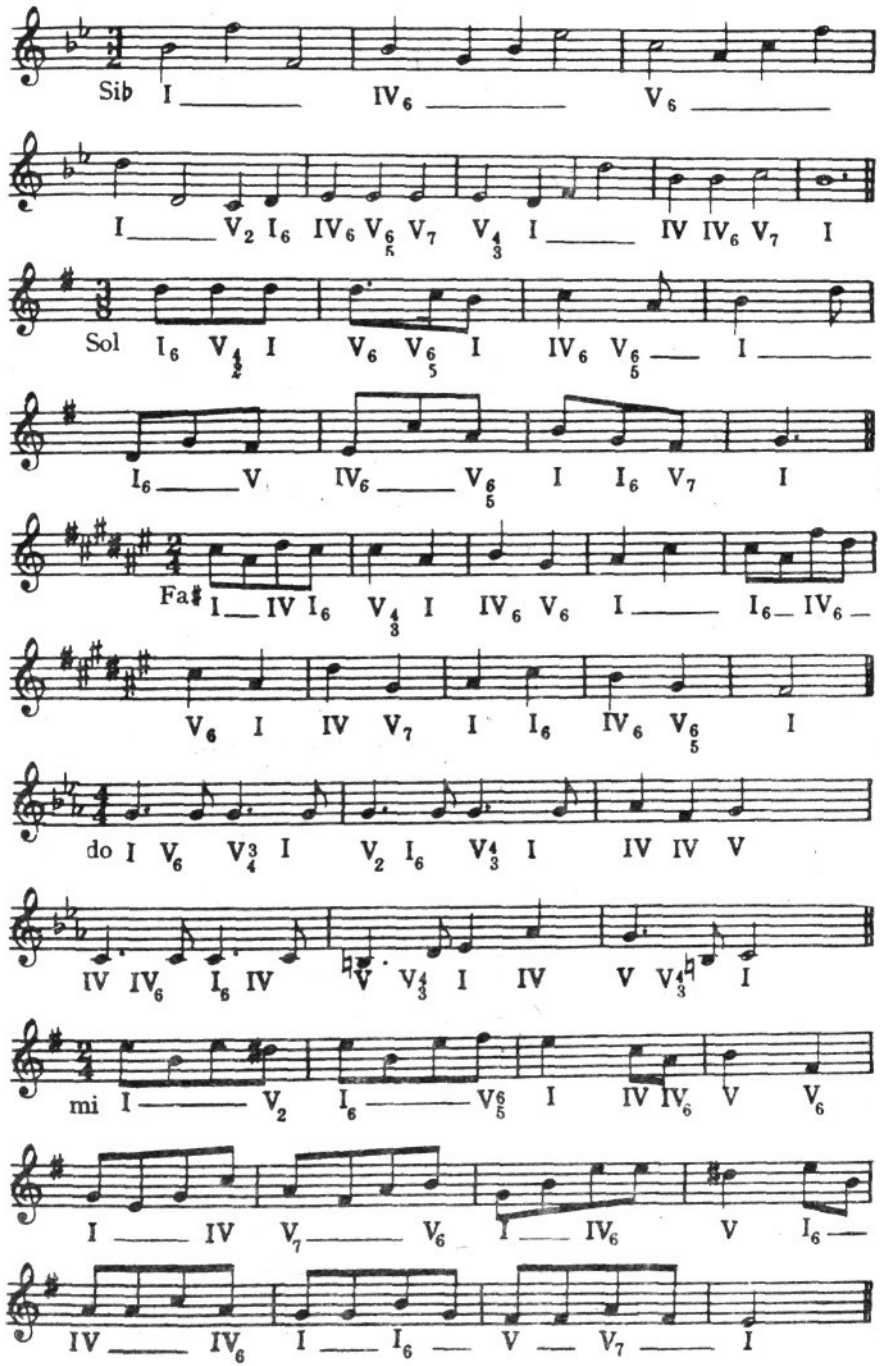
(Melodías con indicación de grados)

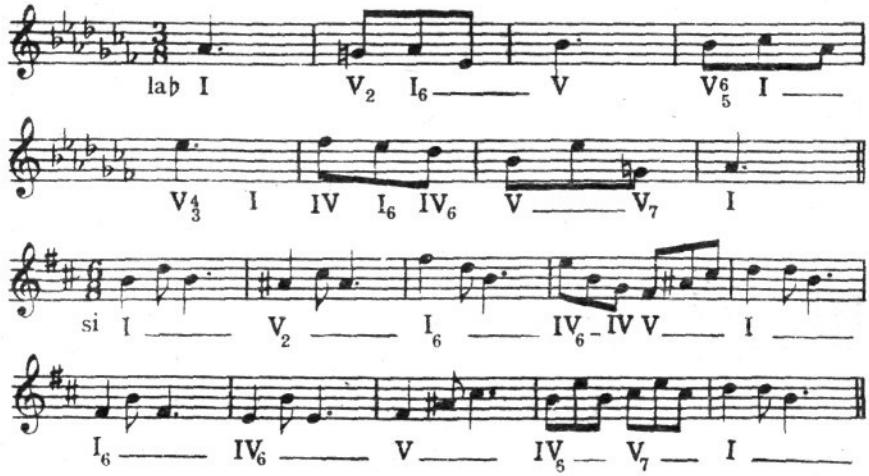
En posición cerrada, en un acorde de V_7, es a veces inevitable llevar al bajo por encima del tenor.



Si bien resulta aparentemente un acorde de V_2, el efecto vigoroso de la progresión del bajo justifica que consideremos al acorde como provisto de toda la fuerza de un V_7. Exceptuando este caso, el cruzamiento de las voces debe evitarse en lo posible.



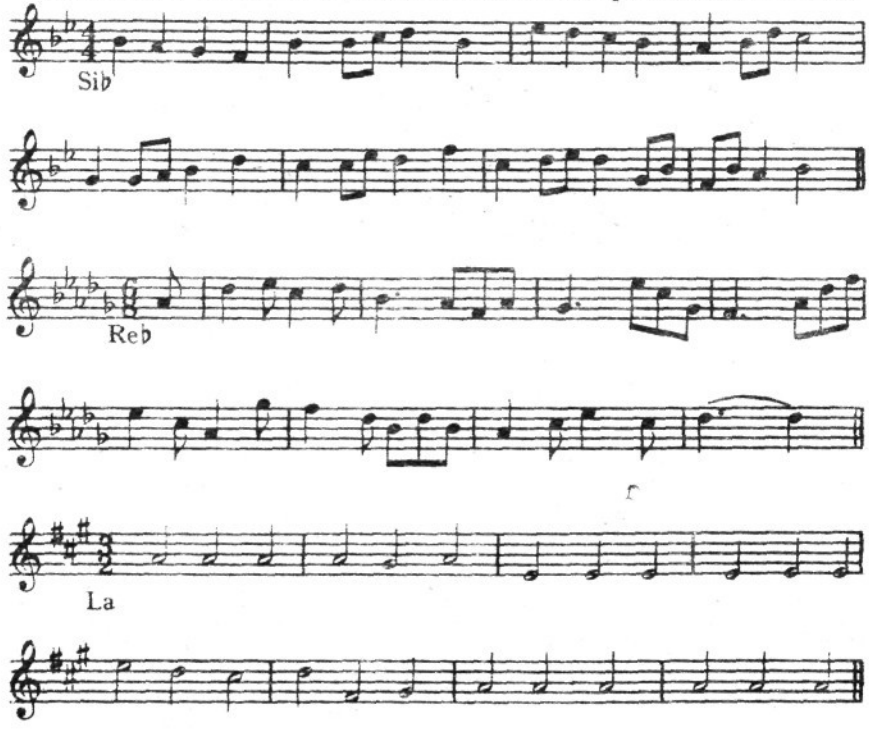

Sib I IV6 V6
I V2 I6 IV6 V6/5 V7 V4/3 I IV IV6 V7 I
Sol I6 V4/2 I V6 V6/5 I IV6 V6/5 I
I6 V IV6 V6/5 I I6 V7 I
Fa♯ I IV I6 V4/3 I IV6 V6 I I6 IV6
V6 I IV V7 I I6 IV6 V6/5 I
do I V6 V4/3 I V2 I6 V4/3 I IV IV V
IV IV6 I6 IV V V4/3 I IV V V4/3 I
mi I V2 I6 V6/5 I IV IV6 V V6
I IV V7 V6 I IV6 V I6
IV IV6 I I6 V V7 I

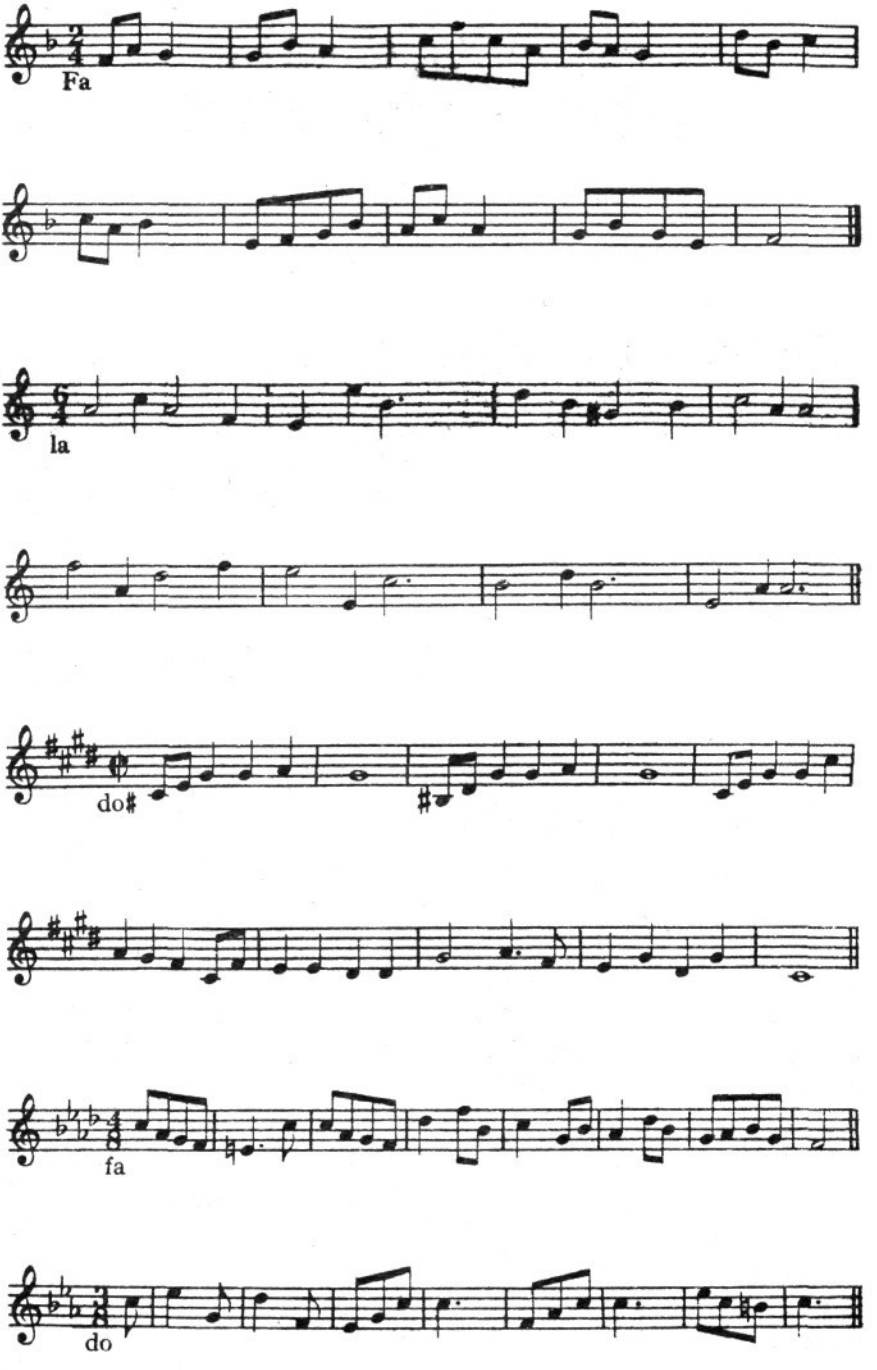


EJERCICIO 34

(Melodías sin indicación de grados)

No se deben emplear como acordes finales de los ejercicios, acordes de séptima y combinaciones similares, como tampoco sus inversiones.

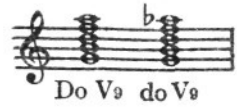



Fa
la
do#
fa
do

CAPITULO VI

ACORDES DERIVADOS DEL V_7

1. *El acorde de novena de dominante* consiste en un V_7 al que se agrega la novena de su fundamental:



Inversiones: $V^{7}_{6\,5}$ y $V^{10}_{4\,2}$

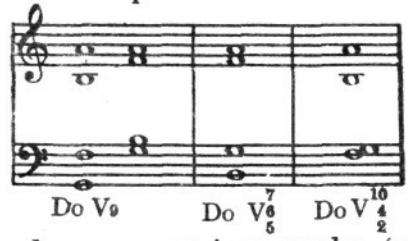
Indicación de bajo cifrado: 9, $^{7}_{6\,5}$ y $^{10}_{4\,2}$

En la escritura a cuatro partes, el acorde de novena y sus inversiones se emplean generalmente como sigue:

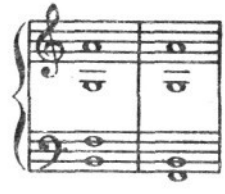
(a) la quinta es suprimida;

(b) la novena se encuentra en la voz superior;

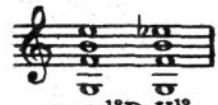
(c) las dos voces superiores no deben formar una segunda.



No obstante las dos voces superiores pueden (en $V^{7}_{6\,5}$ y $V^{10}_{4\,2}$) ser dispuestas a una novena de distancia; por lo tanto ya no se aplica con pleno rigor la regla que establece a la octava como distancia máxima entre las dos voces superiores.

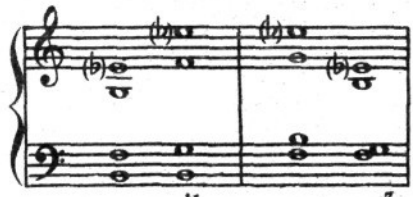


2. *Acorde de séptima de dominante con sexta:*



La quinta es reemplazada por la sexta. Do V^{13}_{7} Do V^{13}_{7}

Inversiones:



Do (do) $V^{11}_{6\ 5}$ Do (do) $V^{7}_{4\ 2}$

La sexta se encuentra casi siempre en la voz superior.

Indicación de bajo cifrado: $^{13}_{7}$, $^{11}_{6\ 5}$ y $^{7}_{4\ 2}$

En los enlaces los dos derivados (V_9, V^{13}_{7}) y sus inversiones son tratados como V_7 y sus inversiones correspondientes.

La nota característica de estos acordes de dominante (9 en V_9, 6 (13) en V^{13}_{7}) puede ser alcanzada mediante un intervalo disminuído o aumentado.

—— EJERCICIO 35 ——

Escríbanse los acordes siguientes:

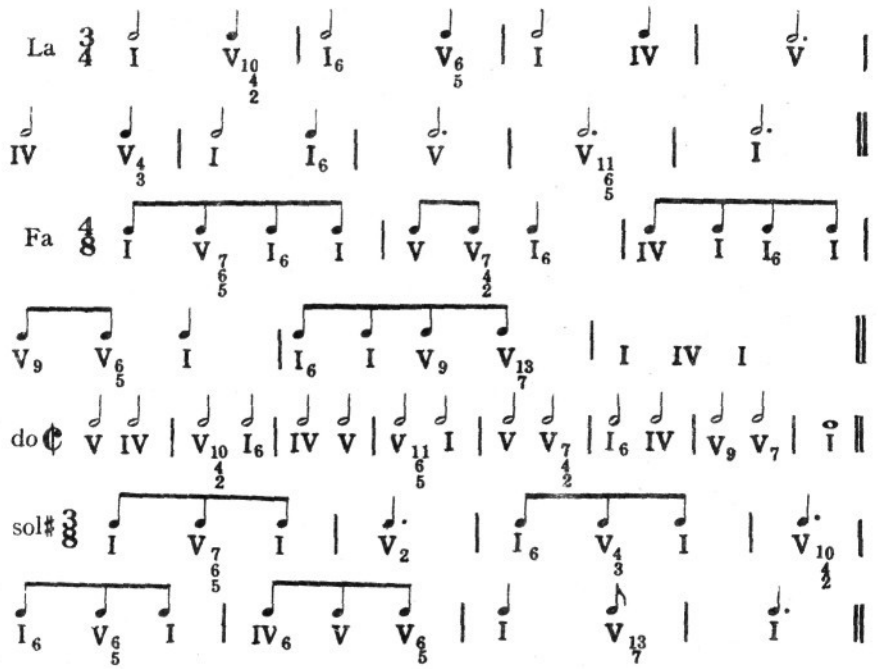
La	V_9	si	V_9
Mi♭	$V^{7}_{6\ 5}$	fa	$V^{7}_{6\ 5}$
Re	$V^{10}_{4\ 2}$	la♭	$V^{10}_{4\ 2}$
Sol♭	V^{13}_{7}	sol	V^{13}_{7}
Mi	$V^{11}_{6\ 5}$	re♯	$V^{11}_{6\ 5}$
Si♭	$V^{7}_{4\ 2}$	la	$V^{7}_{4\ 2}$

Tóquense estos acordes en el piano y resuélvanse en su respectiva forma de I ($V^{10}_{4\ 2}$ y $V^{7}_{4\ 2}$ en I_6, vea Capítulo V, sección 2).

—— EJERCICIO 36 ——

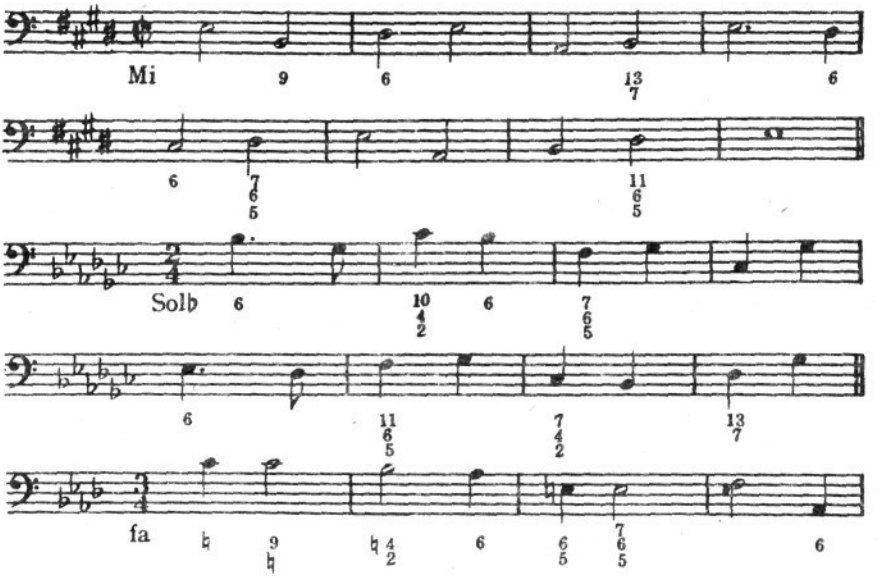
(Grados y ritmo dados)

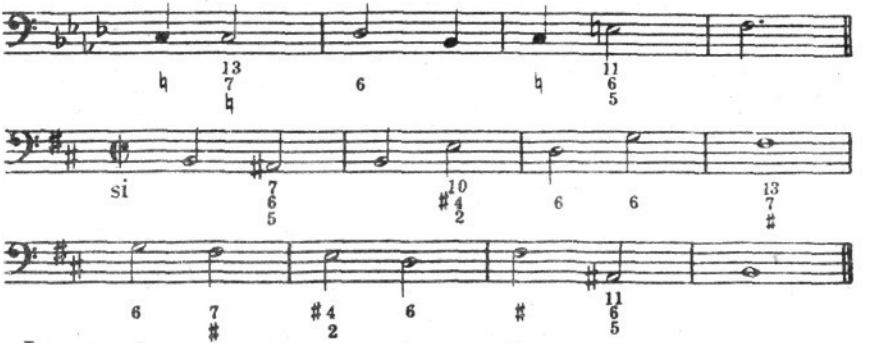
Para evitar saltos innecesarios en todas las voces, se debe elegir cuidadosamente la posición de los acordes.



EJERCICIO 37

(Bajos parcialmente cifrados)





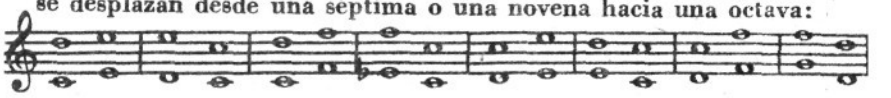
Las sucesiones de octavas y quintas ocultas mencionadas en la página 6, pueden ser usadas:

entre dos voces intermedias, o

entre la voz superior y una intermedia.

(Vease también la página 26). No obstante deben hacerse menos evidentes por medio del fuerte movimiento contrario de una de las otras voces, por lo menos.

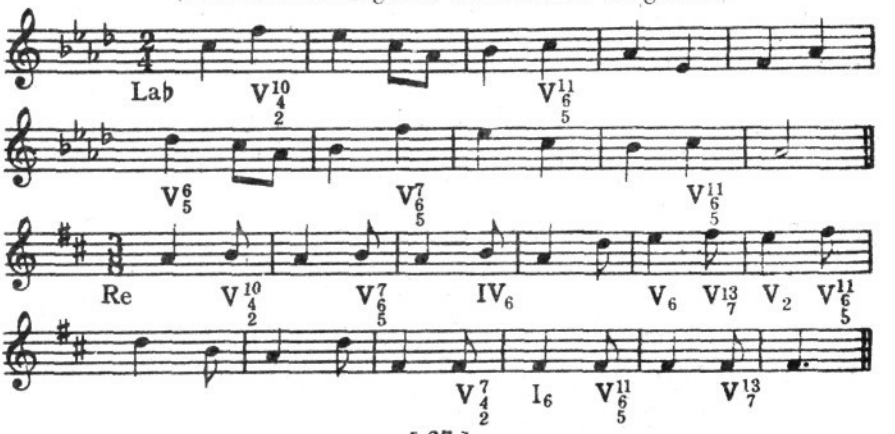
Sin embargo se ha de seguir evitando en todas las voces las siguientes octavas ocultas y las similares que se originan cuando dos voces se desplazan desde una séptima o una novena hacia una octava:



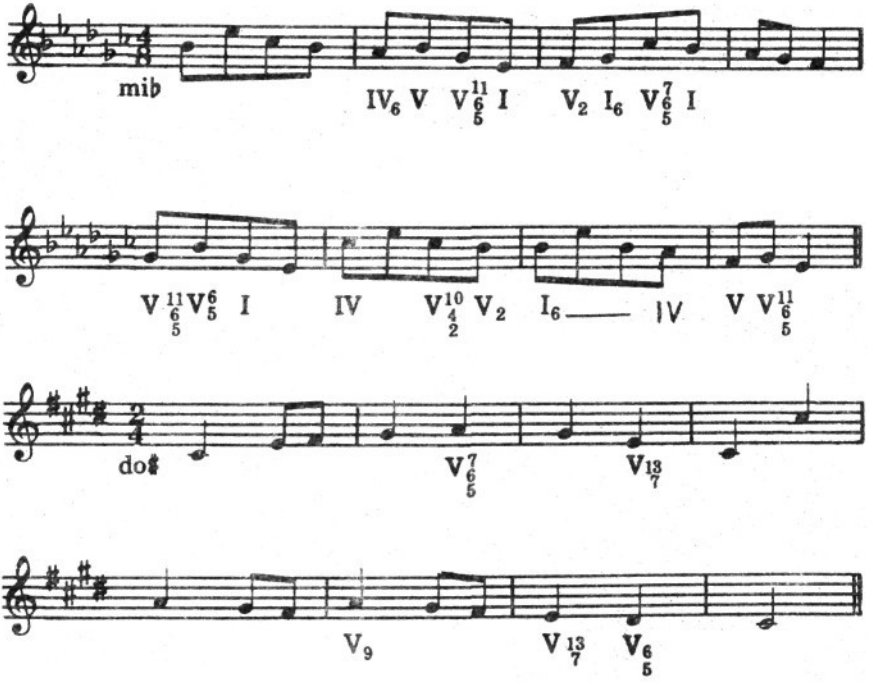
Desde ahora en adelante está permitido llegar por medio de un intervalo aumentado o disminuído no solamente a las notas ya mencionadas (9 en V_9, 6 en $V^{\frac{13}{7}}$, y la sensible) sino también a otras cualesquiera, cuando de ello resulta una mayor fluidez en la conducción de las voces (especialmente en menor) o para evitar errores más graves.

EJERCICIO 38

(*Melodías con algunas indicaciones de grados*)



En los enlaces en que se emplea V^{13}_{7} se producen con frecuencia octavas consecutivas:

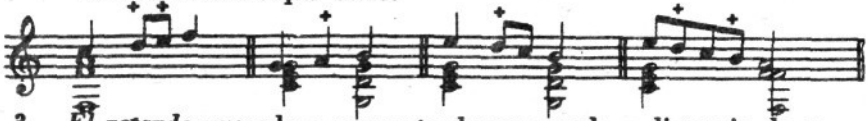


CAPITULO VII

NOTAS EXTRAÑAS AL ACORDE

1. *La bordadura* aparece entre una nota del acorde y su repetición, en posición métrica más débil que ésta y a la distancia de una segunda superior o inferior:

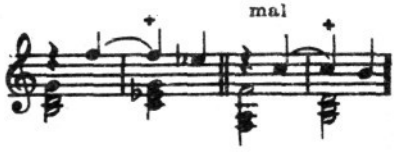
2. *Las notas de paso* forman uno o más pasos de segunda entre dos notas diferentes de un acorde y se presentan en posición métrica más débil que éstas:



3. *El retardo* precede a una nota de un acorde a distancia de segunda. Es *preparado* incluyéndolo como nota propia en el acorde anterior y es *resuelto* llevándolo por grado conjunto a la correspondiente nota armónica. El retardo ocurre en posición métrica más fuerte que su preparación o resolución:

Los retardos que resuelven en forma ascendente son menos frecuentes que los que resuelven en forma descendente:

Cuando el retardo resuelve en la tercera de un acorde, nada impide duplicarla cuando dicho acorde es un acorde menor; no obstante, en un acorde mayor tal duplicación puede resultar molesta, y debe ser siempre evitada cuando la tercera es la sensible (tercera del acorde de dominante).



Entre el retardo y la resolución pueden ser intercaladas otras notas:

Téngase cuidado con las octavas y quintas consecutivas:

Sólo es posible en tiempo lento:

4. *La anticipación* es una nota propia de un acorde que es anticipada, en el acorde inmediatamente anterior, en posición métrica débil.

5. *La apoyatura* es un retardo sin preparación. Cuanto se ha dicho sobre el retardo, exceptuando lo referente a su preparación, se aplica también a ella:

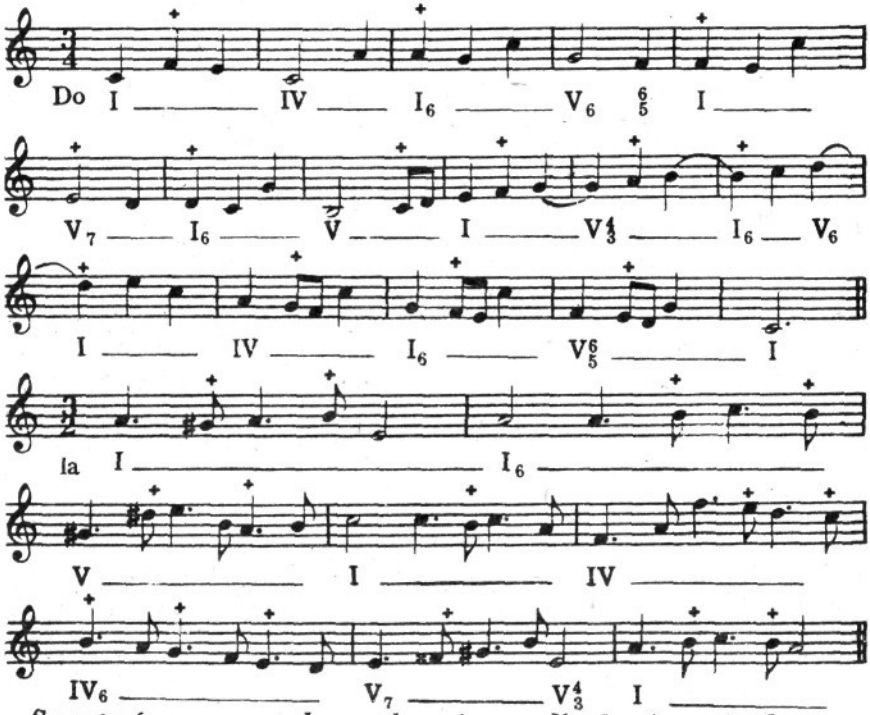
6 *La escapatoria* sale de la nota real de un acorde por grado conjunto y se dirige por salto a una nota propia del acorde siguiente. Esto ocurre en posición métrica más débil que su resolución.

7. *La escapatoria alcanzada por salto* precede a la nota propia de un acorde por grado conjunto estando separada de la nota propia anterior por un salto:

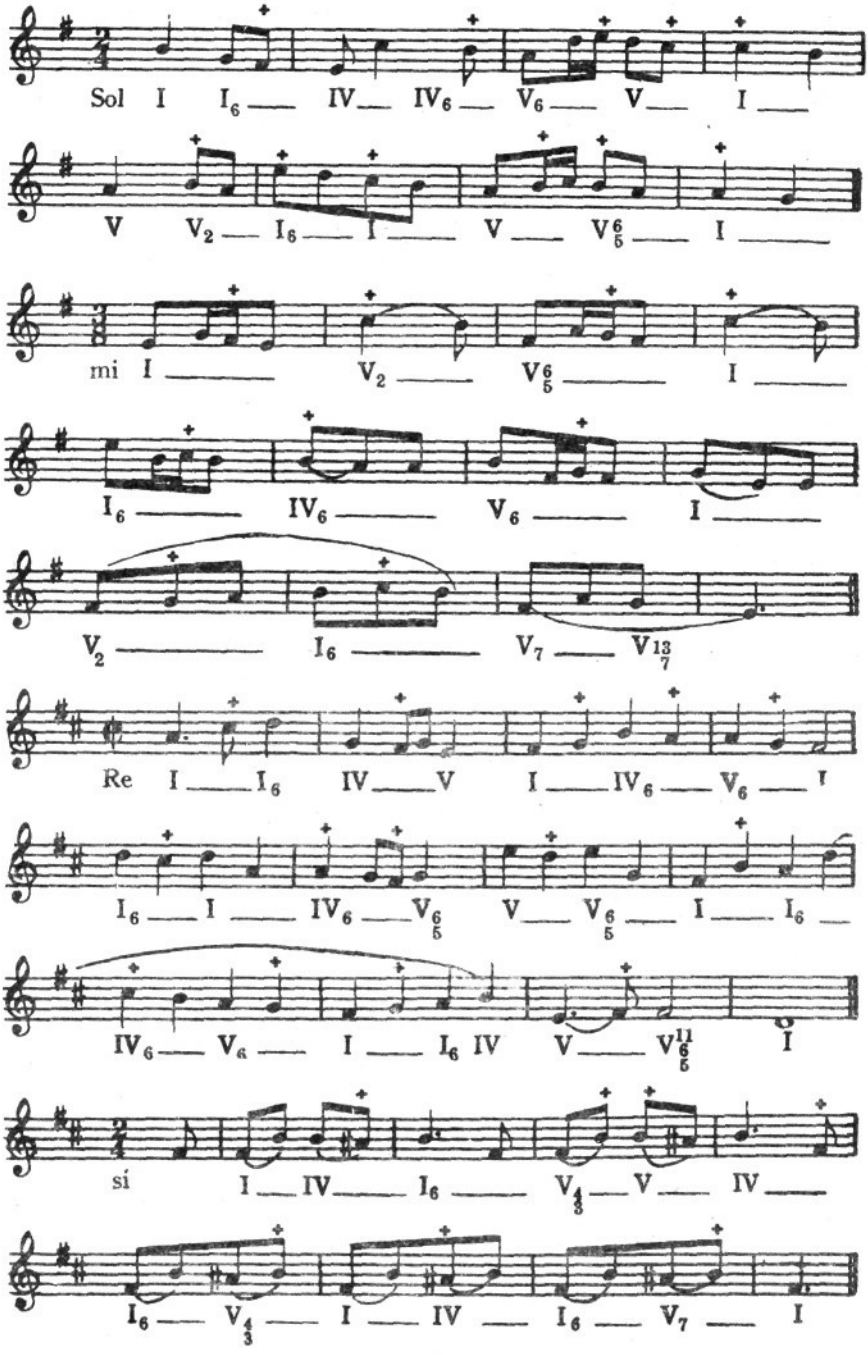
8. Por excepción pueden aparecer notas extrañas a un acorde y que no cuadran en ninguna de las categorías precedentes. Se las considera notas libres.

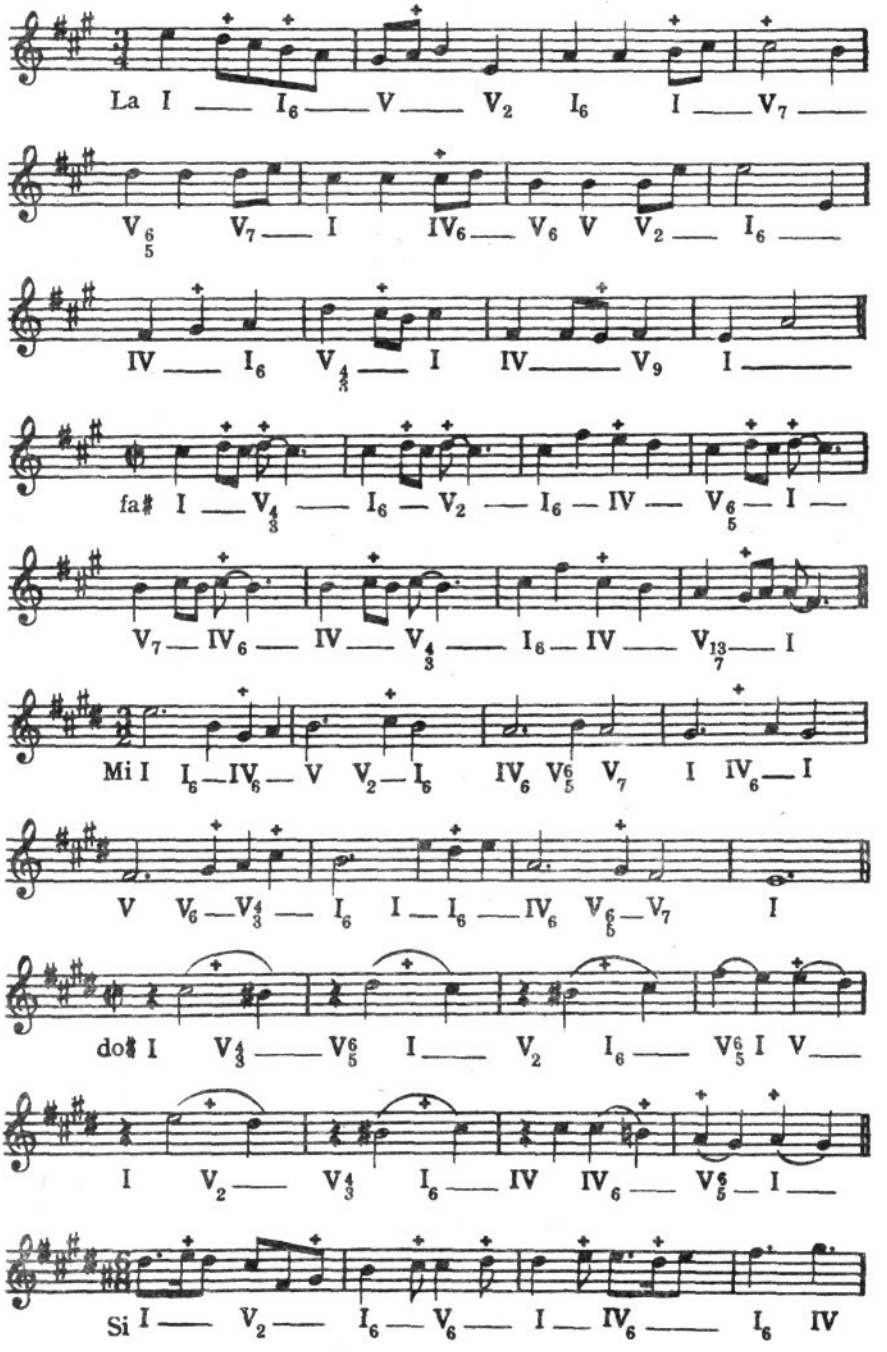
EJERCICIO 39

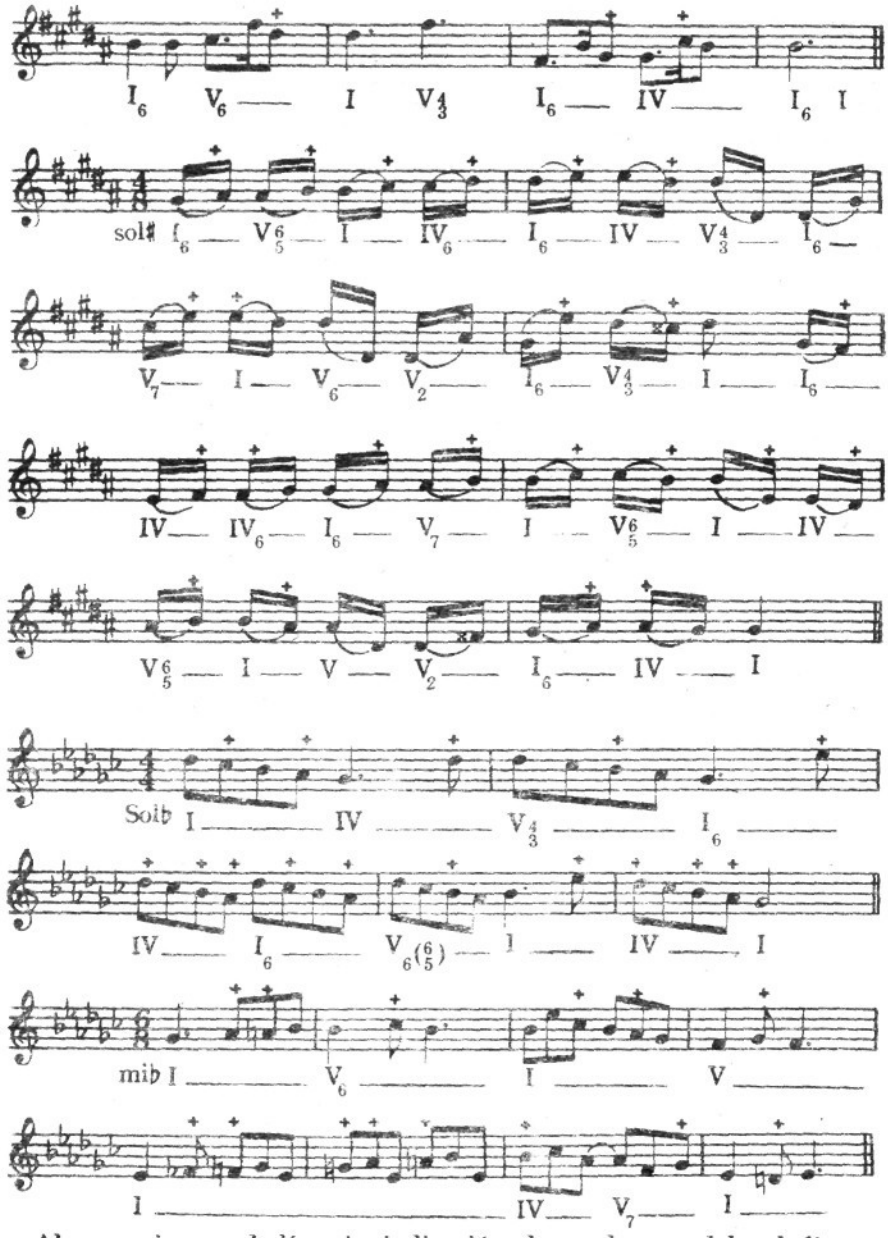
(Melodías con y sin indicación de grados)



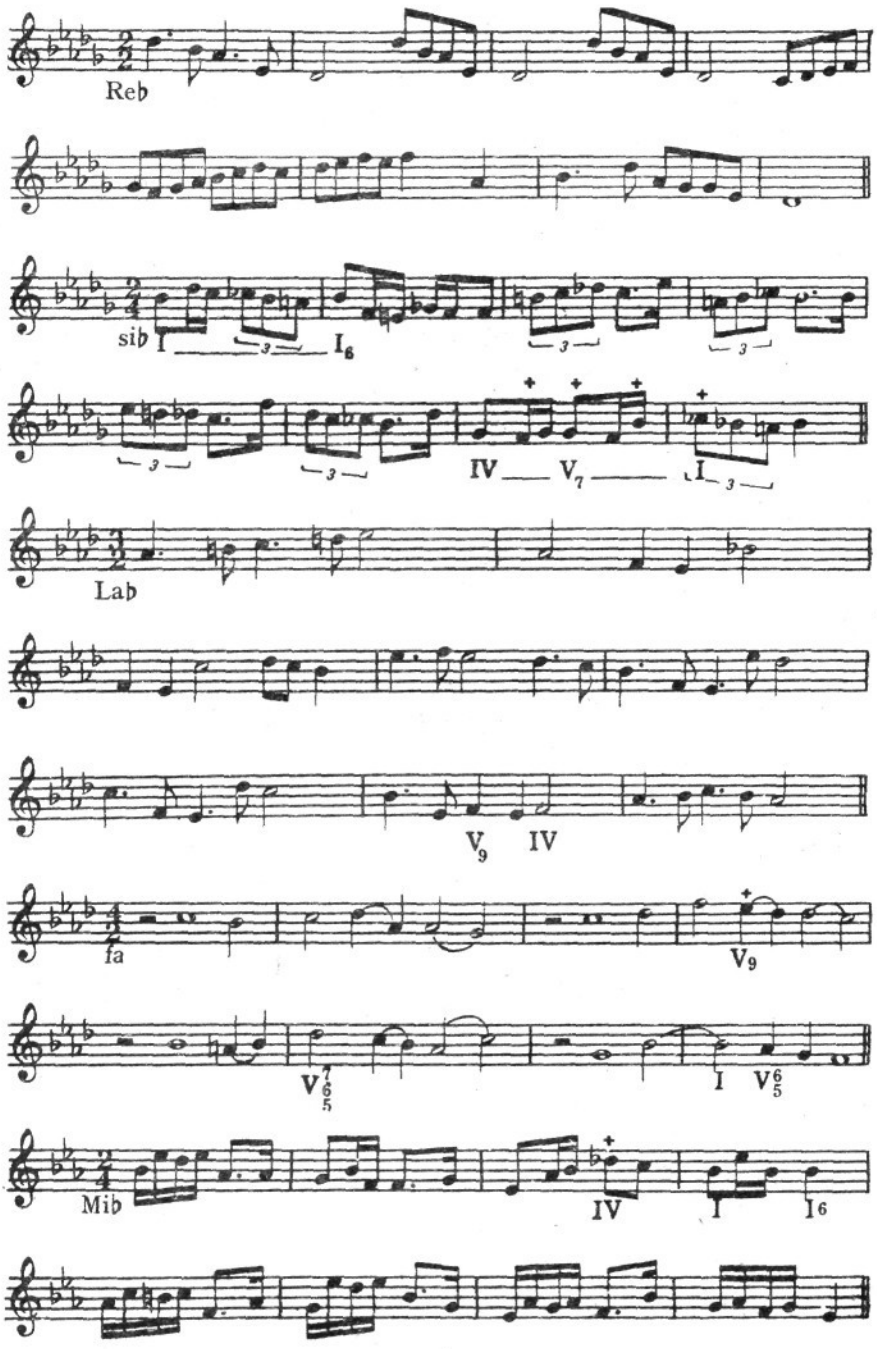
Se notará que a menudo acordes más complicados (por ej., el acorde de novena, y a veces aun el acorde de séptima de dominante) pueden ser interpretados como acordes más sencillos con el agregado de notas extrañas. La presencia de tales notas extrañas produce a veces la duplicación de la sensible o de notas características en acordes de séptima (7), en V_9 (9 ó 7), y en V^{13}_7 (6 (13) ó 7). Estas duplicaciones se consideran inofensivas debido al carácter transitorio de las notas señaladas con una +.

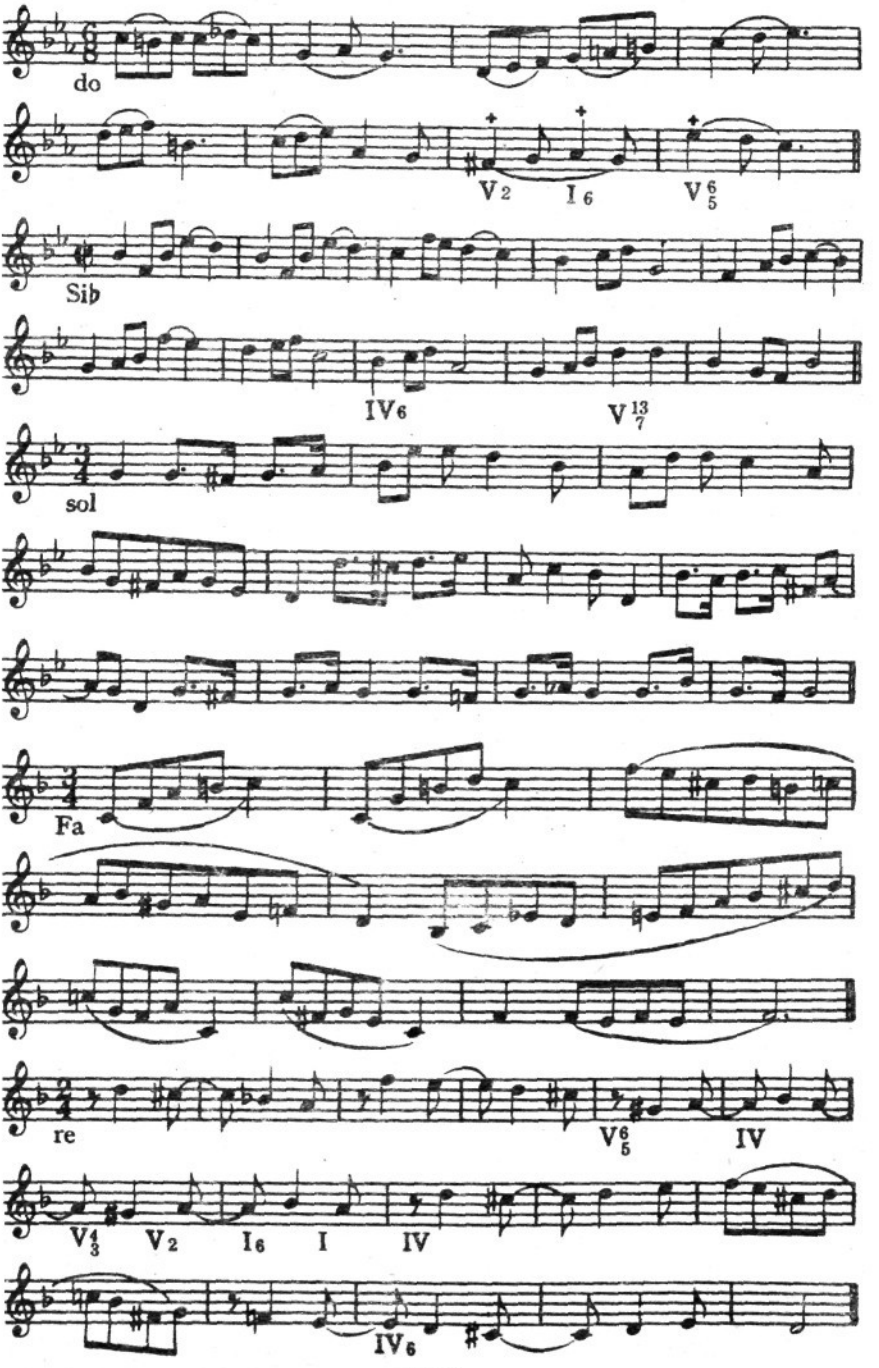

Sol I I6 IV IV6 V6 V I
V V2 I6 I V V65 I
mi I V2 V65 I
I6 IV6 V6 I
V2 I6 V7 V137
Re I I6 IV V I IV6 V6 I
I6 I IV6 V65 V V65 I I6
IV6 V6 I I6 IV V V1165
si I IV I6 V43 V IV
I6 V43 I IV I6 V7 I


La I — I6 — V — V2 I6 I — V7 —
V6/5 V7 — I IV6 — V6 V V2 — I6 —
IV — I6 V4/3 — I IV — V9 I —
fa♯ I — V4/3 — I6 — V2 — I6 — IV — V6/5 — I —
V7 — IV6 — IV — V4/3 — I6 — IV — V13/7 — I
Mi I I6 — IV6 — V V2 — I6 IV6 V6/5 V7 I IV6 — I
V V6 — V4/3 — I6 I — I6 — IV6 V6/5 — V7 I
do♯ I V4/3 — V6/5 I — V2 I6 — V6/5 I V —
I V2 — V4/3 I6 — IV IV6 — V6/5 — I —
Si I — V2 — I6 — V6 — I — IV6 — I6 IV



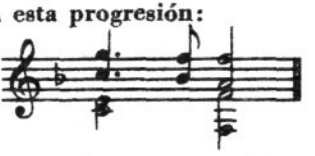
Al armonizar melodías sin indicación de grados, se debe dedicar primordial atención a la perfecta elaboración del bajo. Se aconseja escribir primero la parte completa de éste, pensando, sin embargo, siempre en los acordes que habrán de ser realizados de acuerdo con la melodía dada.


Reb
sib
I
I6
IV
V7
I
Lab
V9
IV
fa
V9
V7 6 5
I
V6 5
Mib
IV
I
I6


do
V 2
I 6
V 6/5
Sib
IV6
V 13/7
sol
Fa
re
V 6/5
IV
V 4/3
V 2
I 6
I
IV
IV6

Cuando se emplean notas ajenas al acorde, a veces se producen quintas consecutivas entre éstas y notas propias del acorde. Tales quintas pueden ser empleadas sin vacilar. Pero, en cambio, las octavas consecutivas que surgen de este modo deben ser estrictamente evitadas. Las quintas consecutivas entre dos notas extrañas de igual especie (dos retardos, dos notas de paso etc.) son, sin embargo, tan molestas como las que aparecen entre notas propias y por ello deben ser evitadas.

Así es permitida esta progresión:

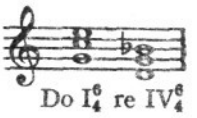


pero no esta otra:

CAPITULO VIII

ACORDE DE $\frac{6}{4}$ ACORDE DE II^6_5

1 *Acorde de* $\frac{6}{4}$: *la segunda inversión de un acorde*



La quinta se encuentra en el bajo

Indicación de bajo cifrado: $\frac{6}{4}$

Duplicaciones: preferentemente la quinta; con menos frecuencia la octava o la tercera.

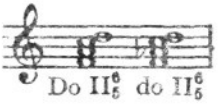
Empleo más frecuente de I^6_4**:**

(a) **antes de un acorde de dominante en una cadencia final. En este caso el efecto es el de un V con dos apoyaturas:**

(b) **como acorde de paso o doble bordadura (en este caso tiene la misma función que las notas de paso o las bordaduras) :**

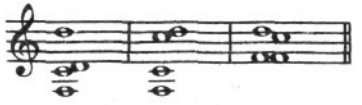
IV^6_4 **y** V^6_4 **son comunmente usados como acordes formados por bordaduras, notas de paso o anticipaciones.**

2. II^6_5 : *acorde de subdominante con sexta agregada.*

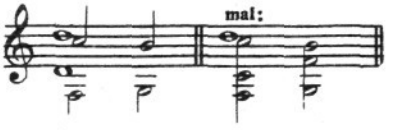


Particularmente útil en finales (antes de I^6_4**, V o** V_7**).**

Las notas que constituyen la segunda (o novena) característica del acorde no pueden ser omitidas, mientras que la nota que establece el carácter mayor o menor de dicho acorde es a veces suprimida. En este caso la duplicación es facultativa:



Este $II\,{}^{6}_{5}$ incompleto, lo mismo que I^{6}_{4}, es empleado a menudo como acorde vecino a un acorde de dominante siguiente. En este caso la nota que es tratada como apoyatura (o retardo) con resolución a la tercera del acorde de dominante no debe duplicarse:



EJERCICIO 40

Escríbanse los acordes siguientes en diferentes posiciones:

Fa I^{6}_{4}	Re V^{6}_{4}	sol♯ IV^{6}_{4}	Lab II^{6}_{5}
mi I^{6}_{4}	si IV^{6}_{4}	fa♯ V^{6}_{4}	mib II^{6}_{5}

EJERCICIO 41

Tóquense los enlaces siguientes:

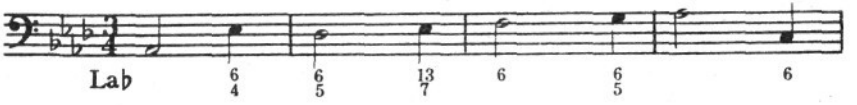
La I^{6}_{4}–V7–I.	mi V–I^{6}_{4}–IV.
Sol I–IV^{6}_{4}–I.	do IV–I^{6}_{4}–V–I.
Mib IV–V^{6}_{4}–I.	do♯ I6–II^{6}_{5}–I^{6}_{4}–V7–I.
Fa♯ II^{6}_{5}–V7–I.	mib I6–V^{6}_{4}–I–II^{6}_{5}–I^{6}_{4}–V7–I.

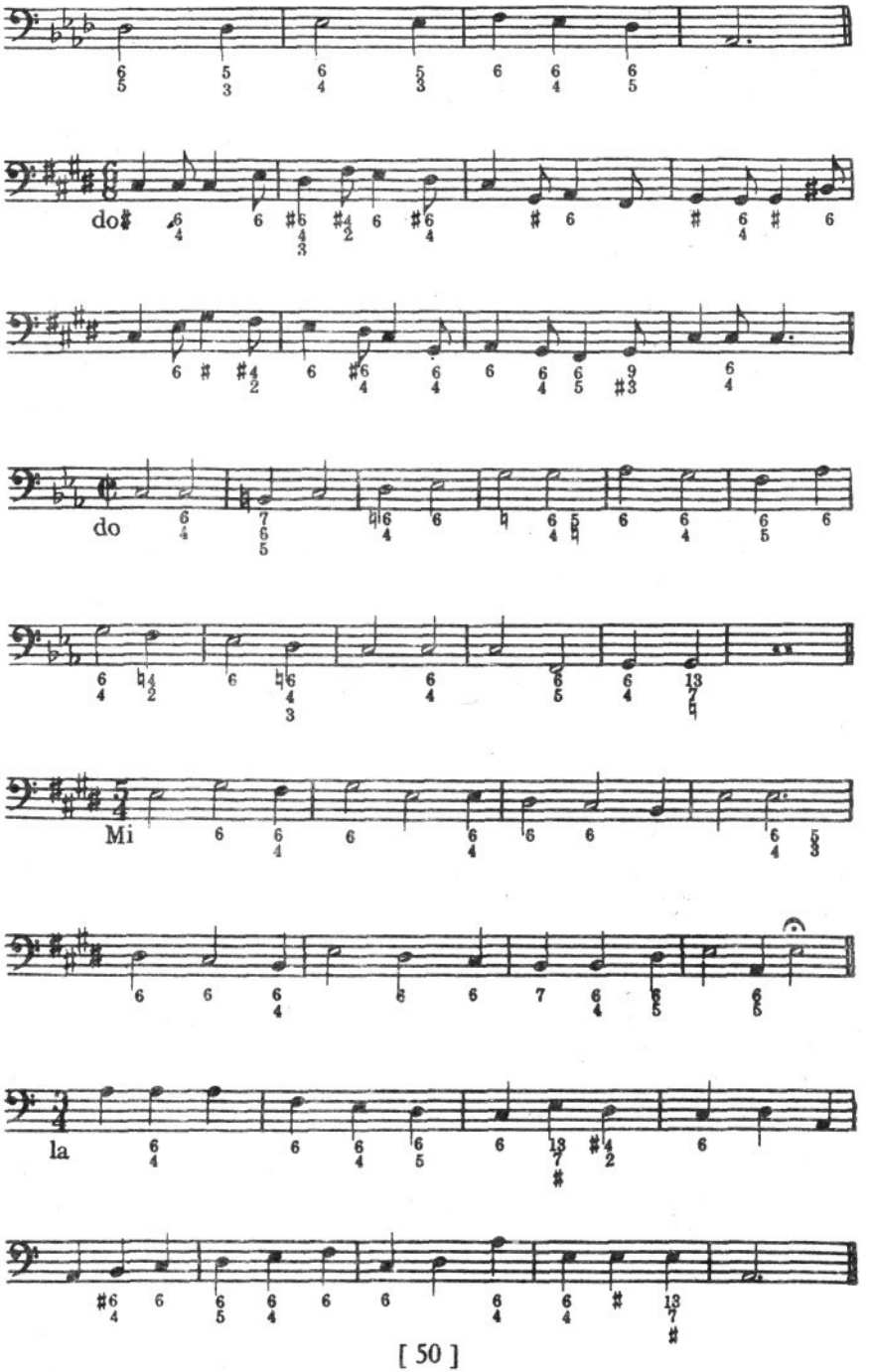
Para facilitar este ejercicio, escríbanse las notas del bajo, y úseselas como una ayuda al tocar.

EJERCICIO 42

(Bajos cifrados)

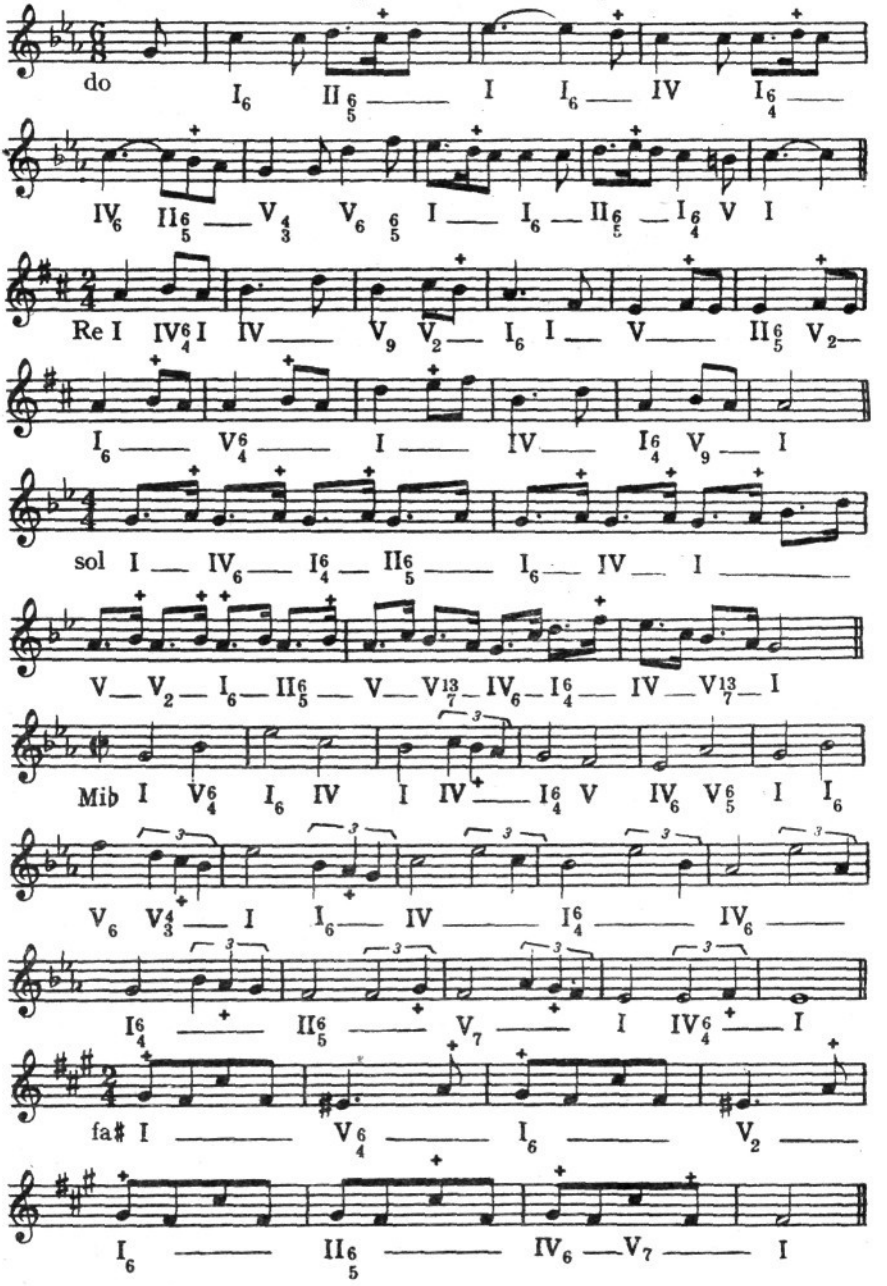
Las melodías que han de ser realizadas sobre los bajos cifrados, no deben arrastrarse penosamente de una nota a otra. El estudiante debe más bien tratar de concebir una línea melódica flúida. Escríbase toda la melodía antes de elaborar las voces intermedias.

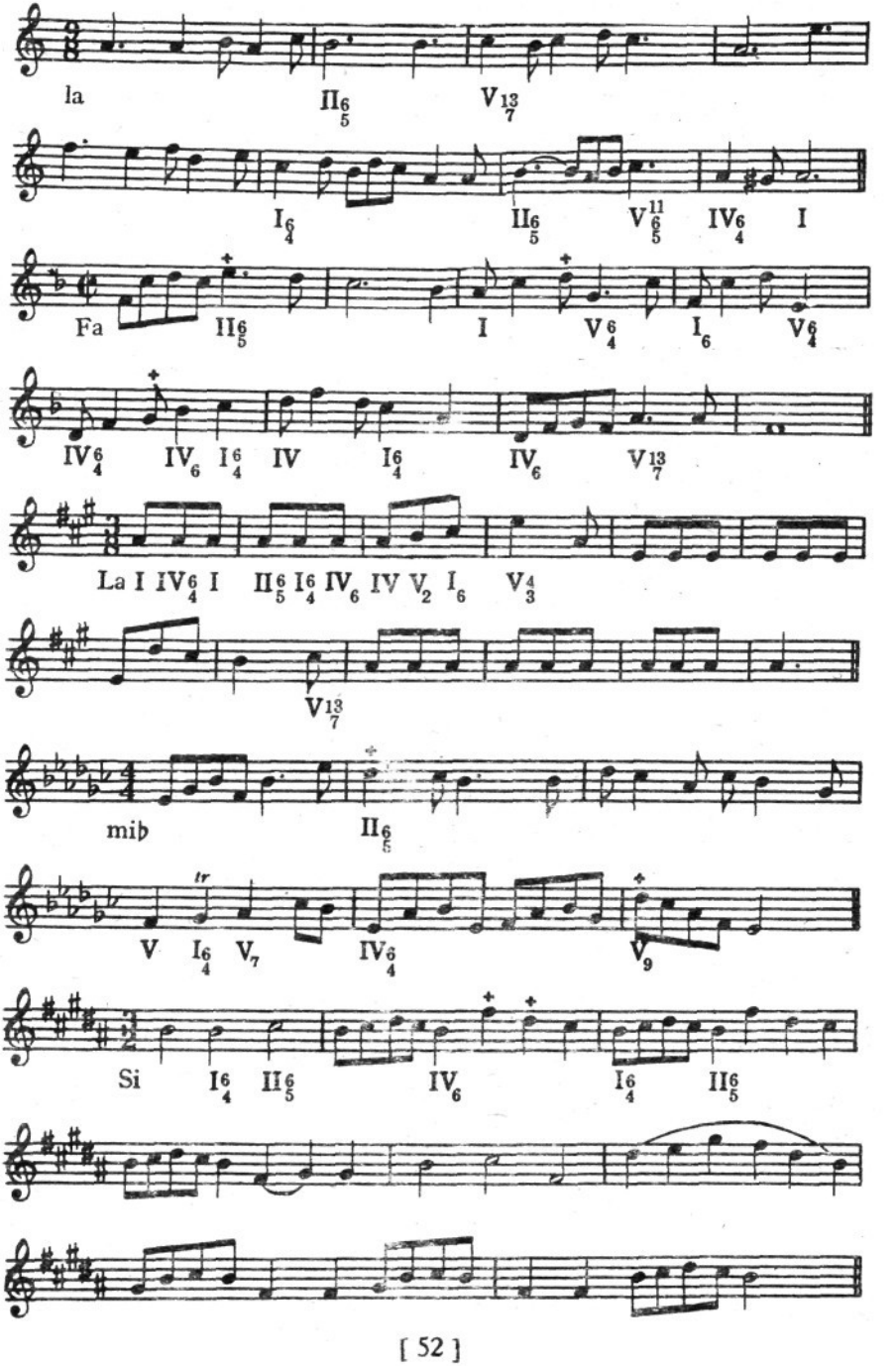



do♯
do
Mi
la

EJERCICIO 43

(Melodías con y sin indicación de grados)




la
II6 5
V13 7
I6 4
II6 5
V11 6 5
IV6 4
I
Fa
II6 5
I
V6 4
I6
V6 4
IV6 4
IV6
I6 4
IV
I6 4
IV6
V13 7
La I IV6 4 I
II6 5 I6 4 IV6 IV V2 I6
V4 3
V13 7
mib
II6 5
tr
V
I6 4
V7
IV6 4
V9
Si
I6 4
II6 5
IV6
I6 4
II6 5

CAPITULO IX

ACORDES SOBRE II, III, VI, VII

1. *En Mayor:*

   II, III y VI son acordes menores.

   VII es un acorde disminuído. (ver página 3)

   En Menor:

   VI es un acorde mayor.

   II y VII son acordes disminuídos.

   III es un acorde aumentado. (ver página 3)

   Los acordes mayores y menores y sus inversiones deben ser tratados exactamente como los acordes sobre I, IV, V y sus inversiones.

2. *Acorde disminuído:* son preferibles las inversiones (especialmente el acorde de sexta).

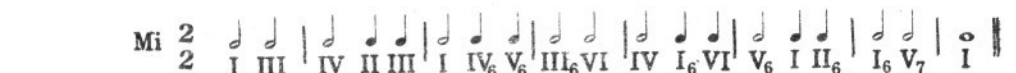
   Duplicaciones: en todas las formas el sonido más indicado para ser duplicado es aquél que no forma parte de la quinta disminuída (o cuarta aumentada).

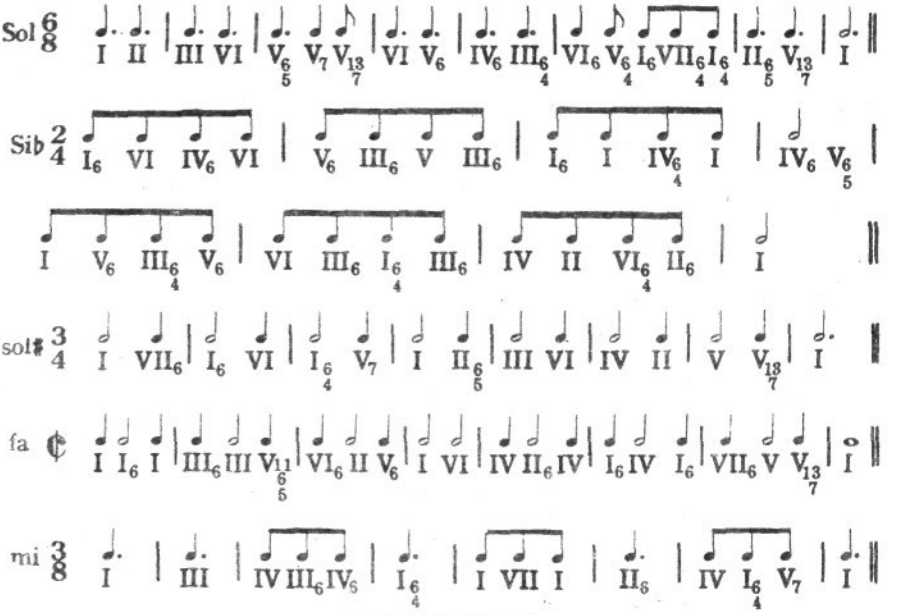
   El tratamiento más satisfactorio del acorde disminuído y sus inversiones consiste en la resolución de la quinta disminuída (o cuarta aumentada).

3. *Acorde aumentado:* la nota sensible en él contenida, no debe ser duplicada. A veces, soprano o bajo, o ambos simultáneamente, inciden con tanta fuerza sobre el conjunto de las voces que tales reglas de precaución no pueden ser observadas. Entonces resulta sencillamente imposible evitar en tales enlaces cierta deficiencia en la conducción de las voces (*p. e.* quintas y octavas ocultas). En efecto, también en otros enlaces, aun de menor compromiso será a veces imprescindible admitir deficiencias en la conducción de las voces en favor de otros elementos (línea melódica, estructura del bajo, progresión de las notas fundamentales *etc.*). En tales casos, las quintas y octavas ocultas no son, a menudo, el peor camino para salir del paso. No obstante, conviene evitarlas en lo posible en las voces extremas.

——— EJERCICIO 44 ———

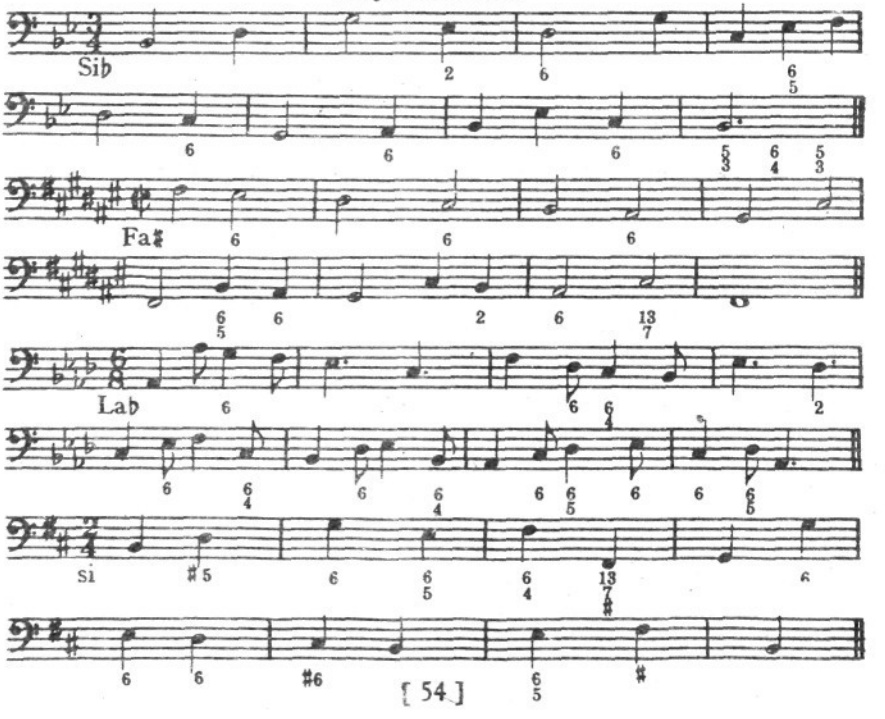
(Indicación de grados y ritmo dado)

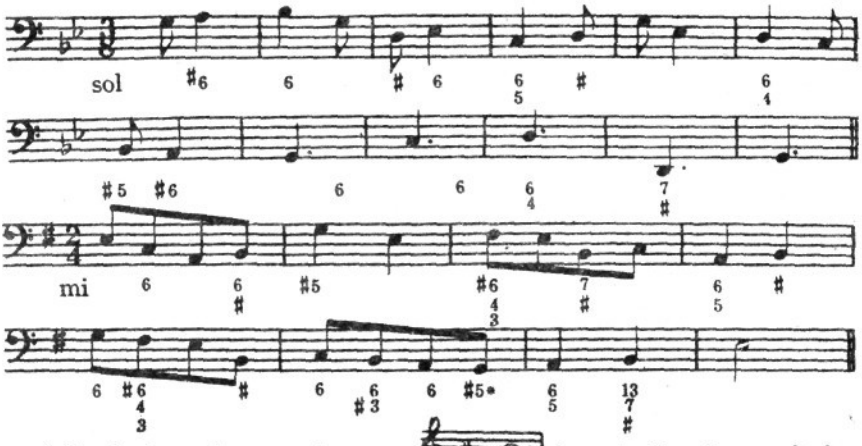




EJERCICIO 45

(Bajos cifrados)





* Conducciones de voces tales como (especies de quintas ocultas) son a menudo inevitables cuando se emplea el acorde aumentado. En tales casos debe tratarse de que no aparezcan por lo menos en las dos voces extremas.

Enlaces usados con frecuencia:

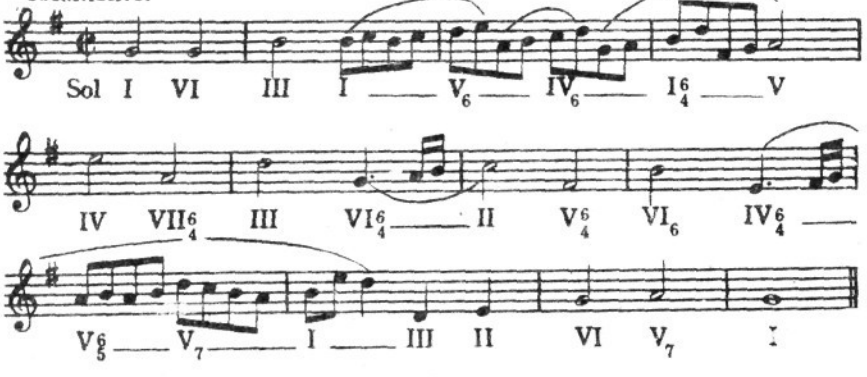
(1) VI en lugar de I, en finales dirigidos hacia I (cadencia rota).

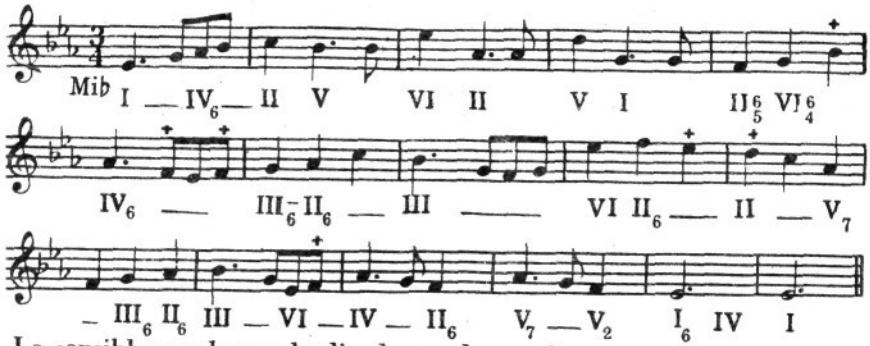
(2) V como conclusión de un final, siguiendo generalmente a IV_6 en menor (cadencia frigia, semi-cadencia)

EJERCICIO 46 ——

(Melodías con indicación de grados)

La relativa riqueza del material armónico que ya tenemos a nuestra disposición nos permite romper las limitaciones del estricto estilo vocal al cual nos hemos atenido hasta ahora. Continuaremos escribiendo a cuatro partes, pero ya sin observar estrictamente las reglas referentes al registro de las voces, expuestas anteriormente. Al tocar ejemplos en el piano (sin haberlos anotado) no es necesario seguir estrictamente las reglas de la escritura a cuatro partes. Se puede adoptar un estilo más pianístico, empleando formas más llenas de los acordes (acordes con más de una duplicación, acordes de novena completos, etc.) o armonías reducidas, a tres partes solamente.



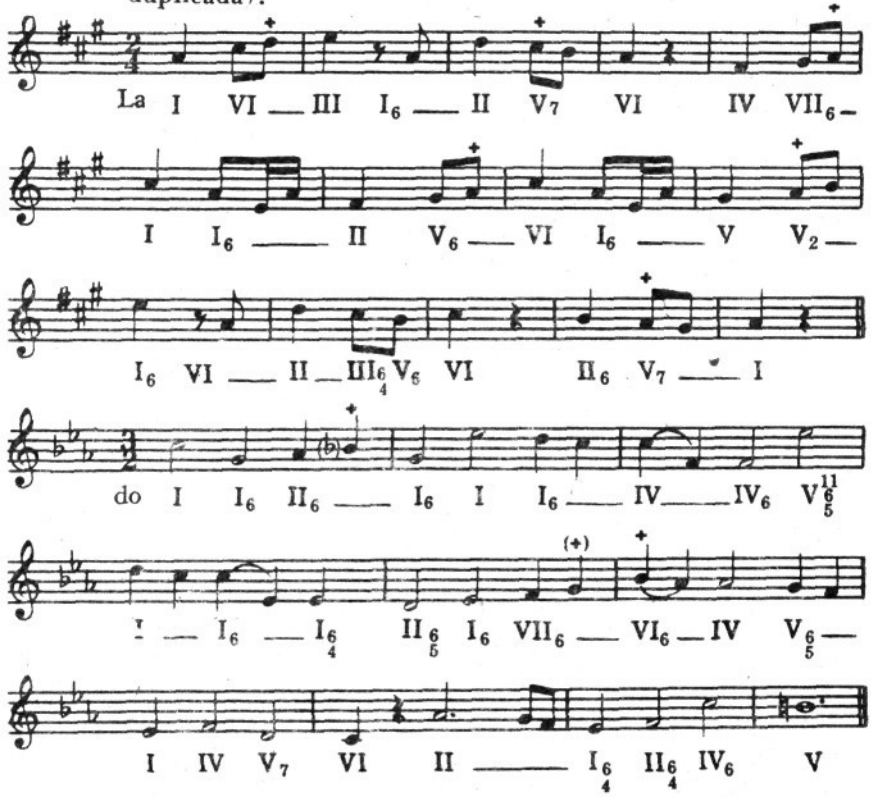


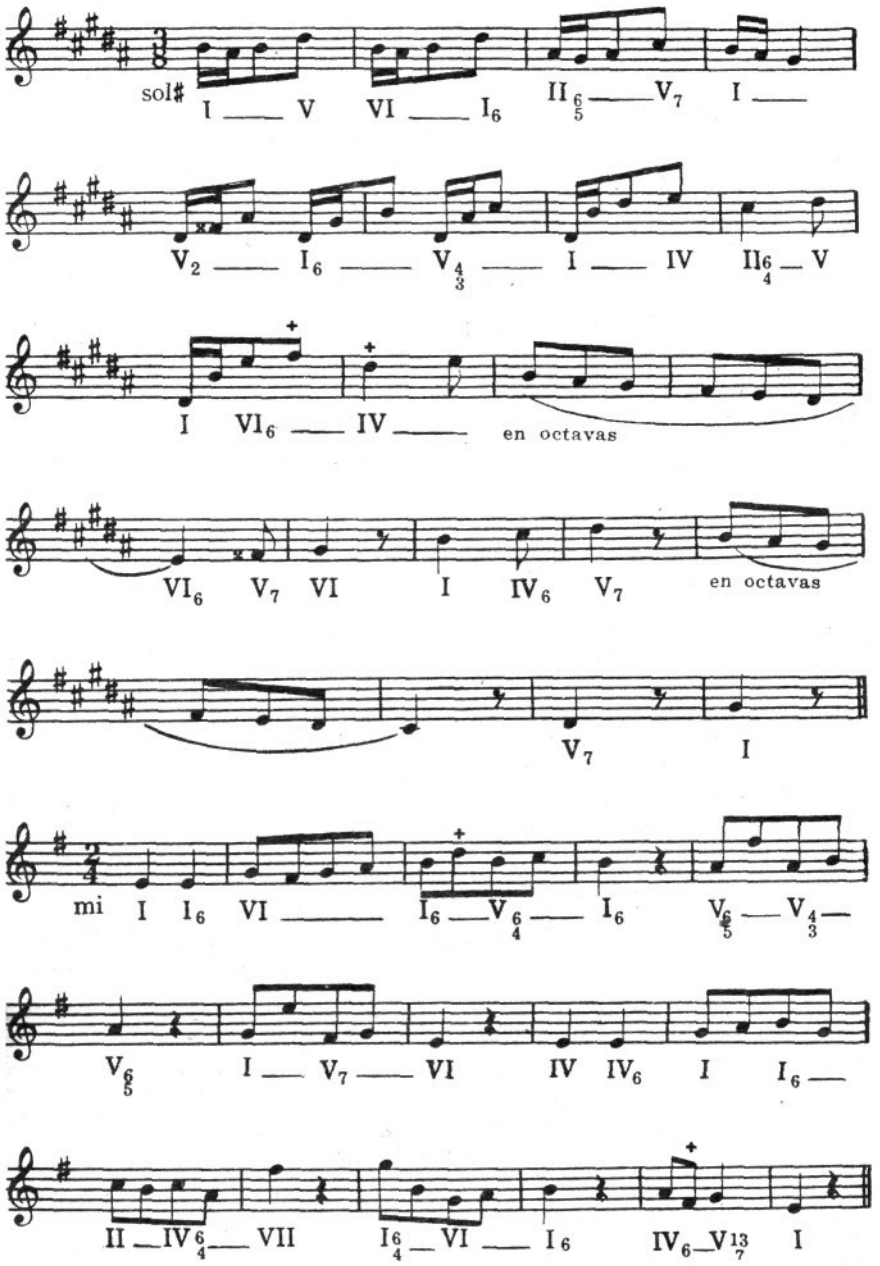
La sensible puede ser duplicada con buen efecto:

(a) cuando no es la tercera de un acorde de dominante;

(b) cuando es la tercera de un acorde de dominante que es seguido por un acorde que no sea el de la tónica (II, III, IV, VI). En este caso las dos sensibles no se deben mover en la misma dirección.

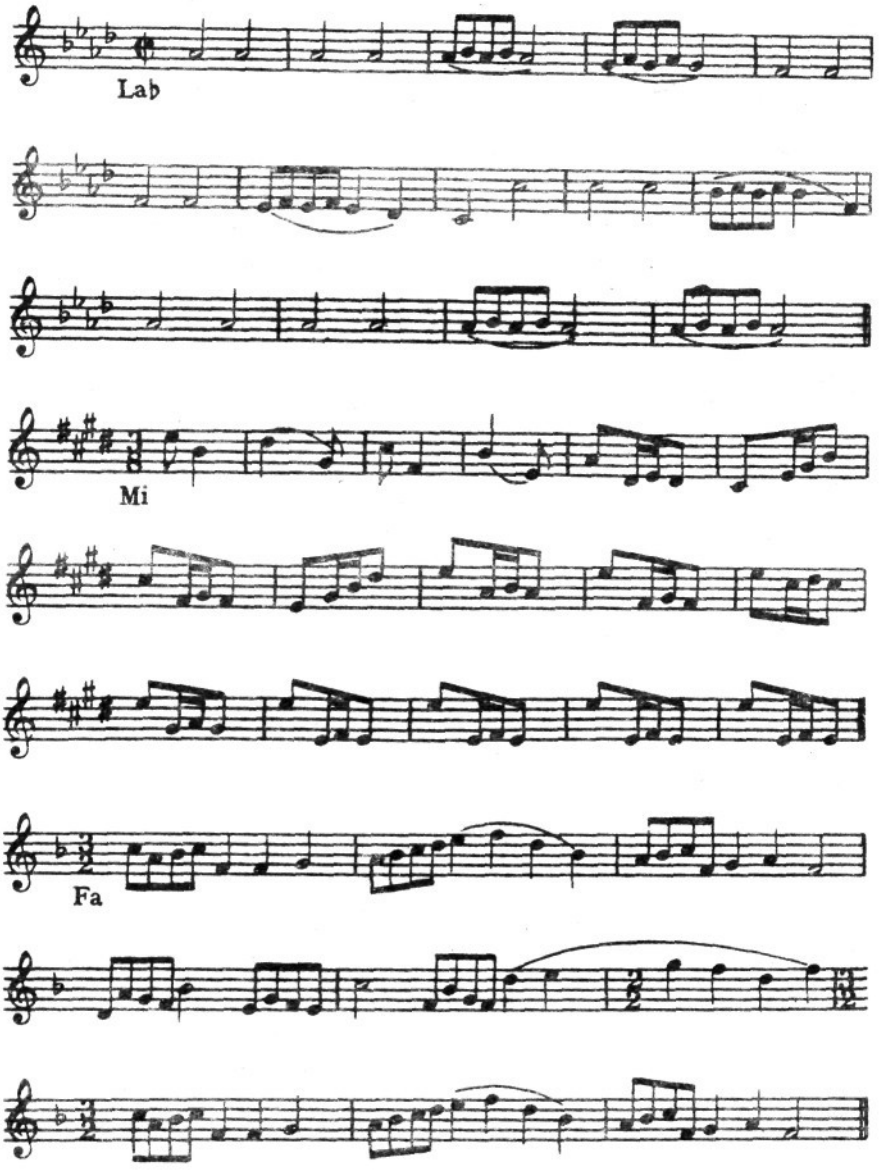
(c) cuando, mediante su duplicación, se puede obtener una mejor conduccion de las voces (casi siempre por movimiento contrario de las voces que contienen la sensible duplicada).

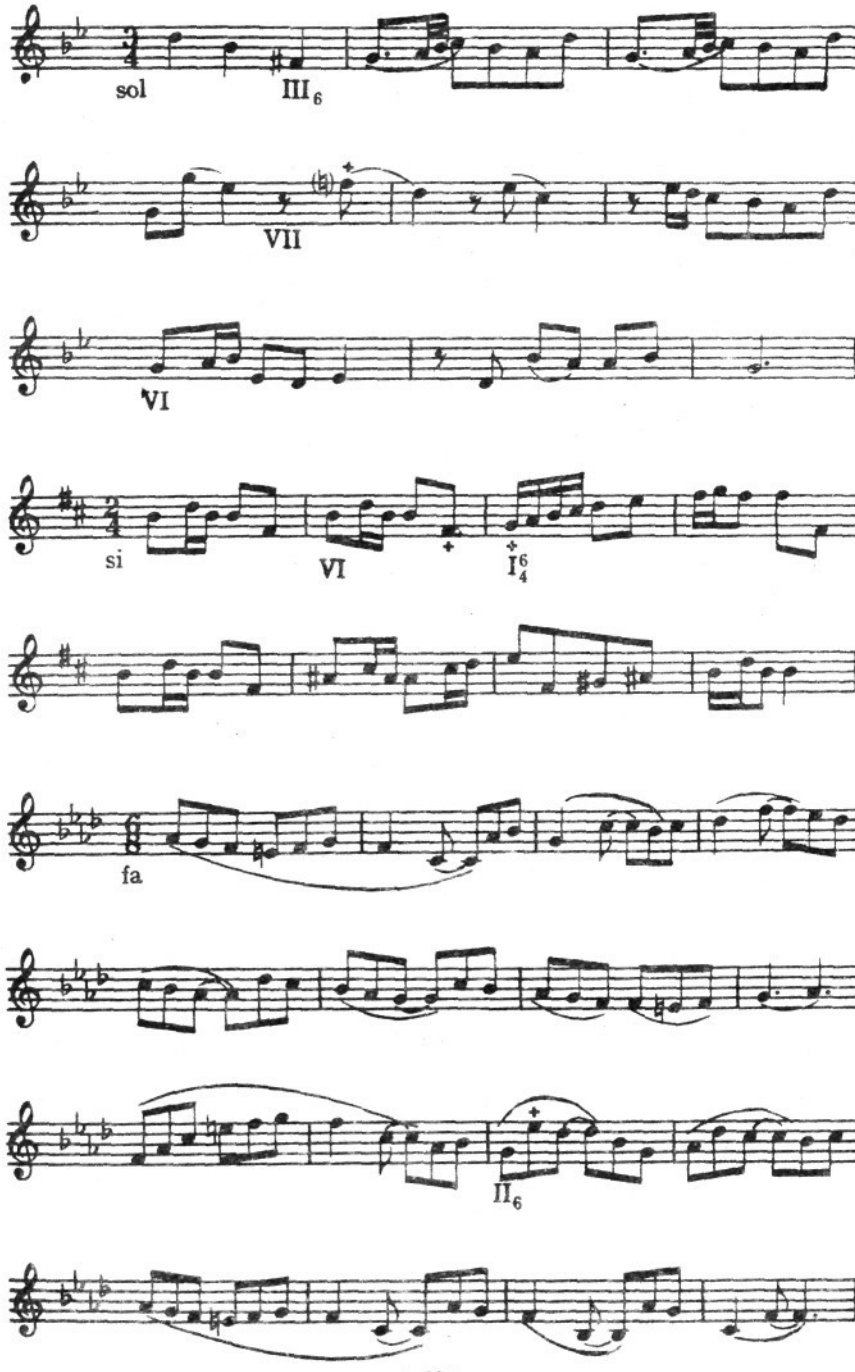



sol#
I — V VI — I6 II 6/5 — V7 I —
V2 — I6 — V 4/3 — I — IV II6/4 — V
I VI6 — IV — en octavas
VI6 V7 VI I IV6 V7 en octavas
V7 I
mi I I6 VI — I6 — V 6/4 — I6 V 6/5 — V 4/3 —
V 6/5 I — V7 — VI IV IV6 I I6 —
II — IV 6/4 — VII I6/4 — VI — I6 IV6 — V 13/7 I

EJERCICIO 47

(Melodías sin indicación de grados)



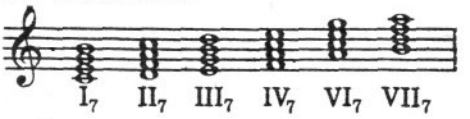

sol
III6
VII
VI
si
VI
I64
fa
II6

CAPITULO X

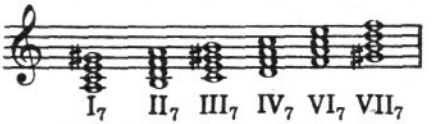
ACORDES DE SEPTIMA DE I, II, III, IV, VI y VII

1. **Acordes de séptima secundarios**

En Mayor:



En Menor:



Estos acordes se usan en todas las inversiones ($\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, 2) y posiciones.

I_7 y III_7 son poco usados en menor; el acorde de VII_7, por el contrario, es muy común.

Considerando ciertas notas como extrañas al acorde perfecto o al acorde de séptima de dominante, se puede a menudo prescindir de tratar los acordes de séptima secundarios como acordes independientes.

El efecto áspero de muchos acordes de séptima secundarios puede ser suavizado por medio de la preparación: la nota característica (la séptima) aparece en la misma voz como nota propia del acorde precedente.

La mejor forma de tratar el VII_7 (en mayor y menor) y el II_7 (en menor) y todas sus inversiones, consiste en la resolución de la quinta disminuída (o cuarta aumentada).

2. Los acordes de séptima secundarios son usados generalmente en forma completa, o sea de cuatro sonidos. En casos especiales en que no se exige una armonía completa, se puede a veces obtener una mejor conducción de las voces suprimiendo una nota:

   (a) en acordes que no tienen intervalos aumentados o disminuídos (Mayor: I_7, II_7, III_7, IV_7, VI_7; menor: IV_7, VI_7), así como en VII_7 en menor, pueden ser suprimidas tanto la tercera como la quinta;

   (b) en todos los otros (Mayor: VII_7; menor: I_7, II_7, III_7) puede ser suprimida cualquier nota que no forme parte del intervalo disminuído (o aumentado) y que no sea la séptima del acorde.

Cuando una de las notas del acorde es suprimida, conviene duplicar la fundamental y colocar la séptima en la voz superior. La sensible no debe ser duplicada, aunque sea (como en VII_7) la fundamental del acorde.

EJERCICIO 48

Tóquense los siguientes enlaces:

Do	I_7–IV	Mi	II_7–V	Si	III_7–VI
sol♯	I_7–VI	sib	II_7–I_6	fa♯	III_7–VI_6
Fa	I^6_5–IV	Reb	II^6_5–I_6	Fa♯	III^6_5–II_6
la	I^6_5–VI_6	si	II^6_5–VI_6	fa	III^6_5–IV_7
Mi	I^4_3–IV_7	Sib	II^4_3–V_7	Do♯	III^4_3–II_7
fa	I^4_3–II^6_5	la	II^4_3–I_6	do	III^4_3–VI_6
Fa	I_2–VII_6	Si	II_2–III_7	Re	III_2–VI_7
re	I_2–$V^{11}_{6\ 5}$	fa♯	II_2–$V^{7}_{6\ 5}$	sib	III_2–VI_6

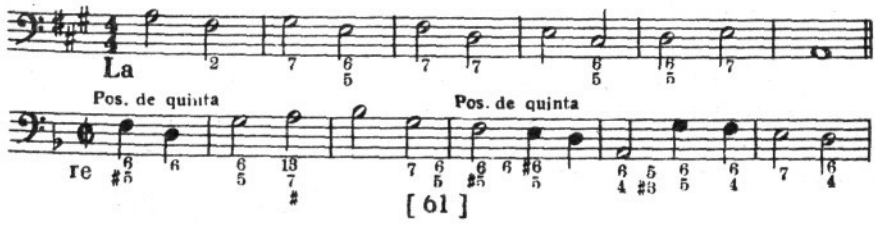
En el empleo de acordes de séptima secundarios (así como en otros acordes más complicados que se tratarán más adelante) la prohibición de las quintas consecutivas no puede ser siempre mantenida estrictamente. El efecto de las quintas consecutivas deja de ser molesto porque la atención del oyente es absorbida por un factor de mayor evidencia, el acorde de séptima secundario. En consecuencia, estas quintas consecutivas pueden ser empleadas sin vacilación en los enlaces que incluyen acordes de séptima secundarios, siempre que no puedan ser evitadas o que la única manera de evitarlas implicara una conducción tosca o forzada de las voces. Esto es aplicable a los enlaces de acordes simples (los acordes perfectos y acordes de dominante ya considerados) con otros de séptima secundarios y viceversa, como también a los enlaces de séptima secundarios.

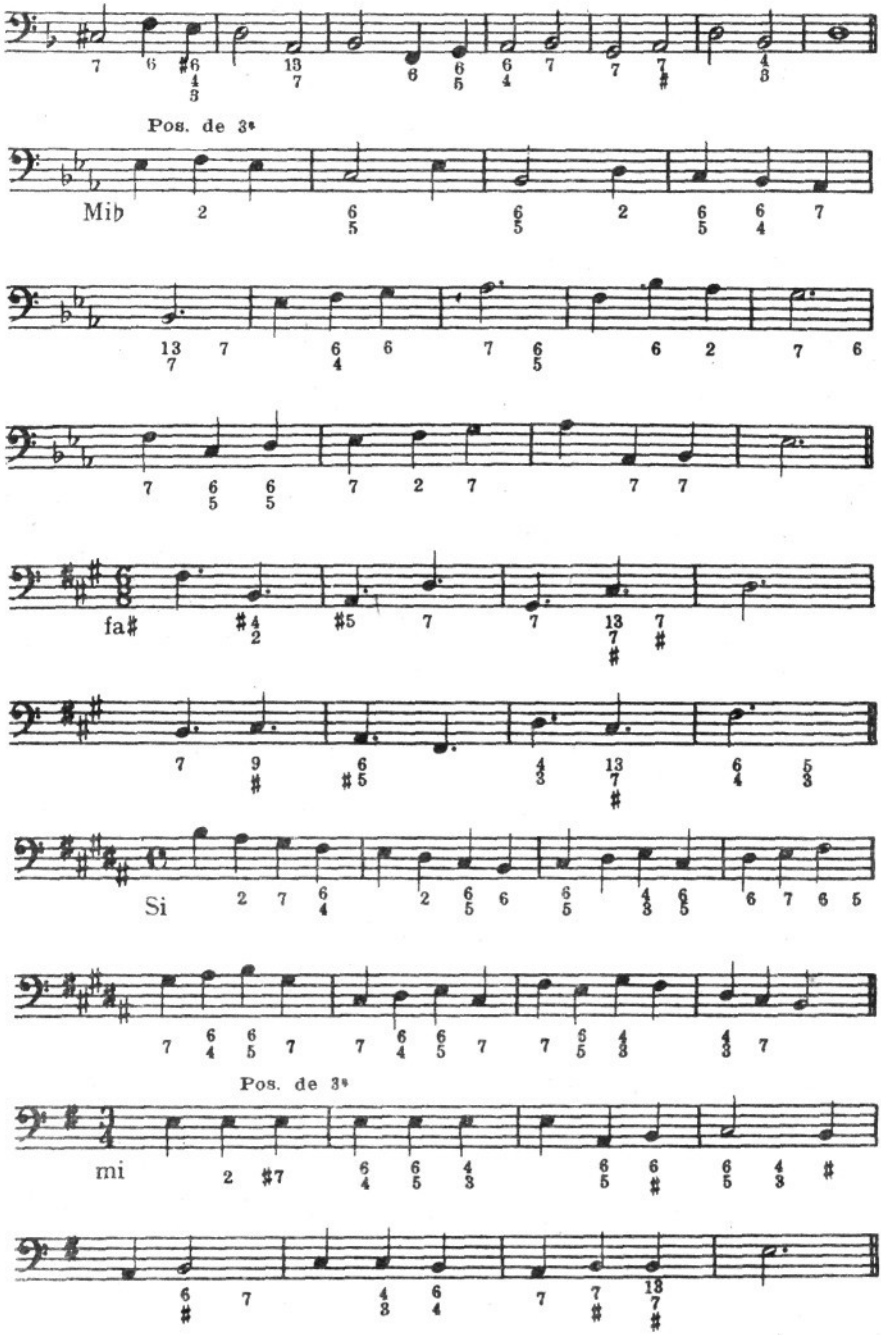
Sin embargo se deben evitar las quintas consecutivas entre soprano y bajo. En los enlaces compuestos solamente por los acordes simples antes mencionados, las quintas consecutivas siguen siendo prohibidas.

Sol	IV_7–II	La	VI_7–V_7	Mib	VII_7–I
do	IV_7–V_2	mi	VI_7–IV	re	VII–I_7
Re	IV^6_5–V	Lab	VI^6_5–V^6_5	Si	VII^6_5–VII_6
do♯	IV^6_5–V_7	mib	VI^6_5–VII_7	sol	VII^6_5–VI_6
La	IV^4_3–VII_7	Do	VI^4_3–V_6	Solb	VII^4_3–I_6
mi	IV^4_3–V^6_5	sol	VI^4_3–II_7	si	VII^4_3–VI_6
Sol	IV_2–II_2	Mib	VI_2–V^{13}_7	Lab	VII_2–V_9
lab	IV_2–VII^6_5	do♯	VI_2–II_7	mib	VII_2–I^6_4

EJERCICIO 49

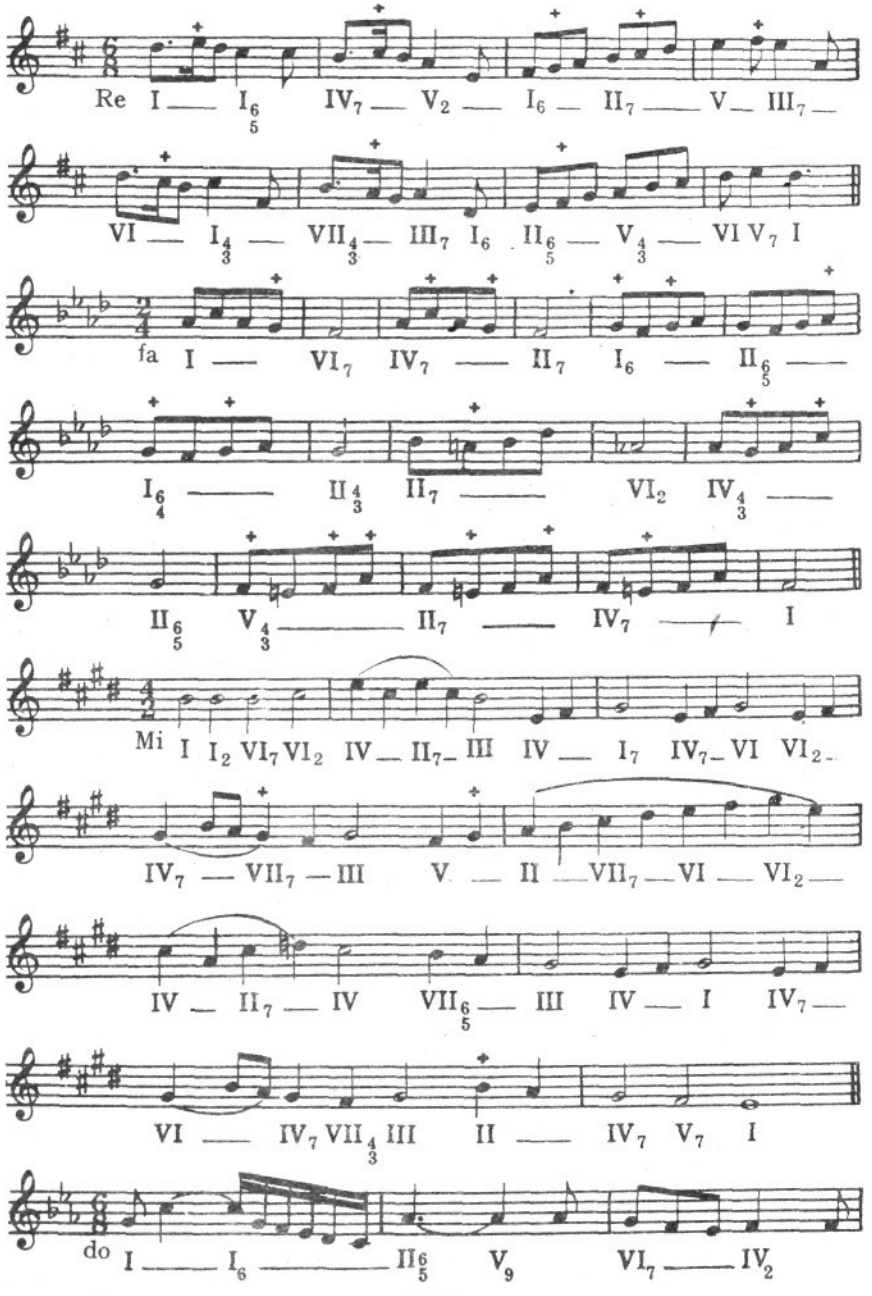
(Bajos cifrados)

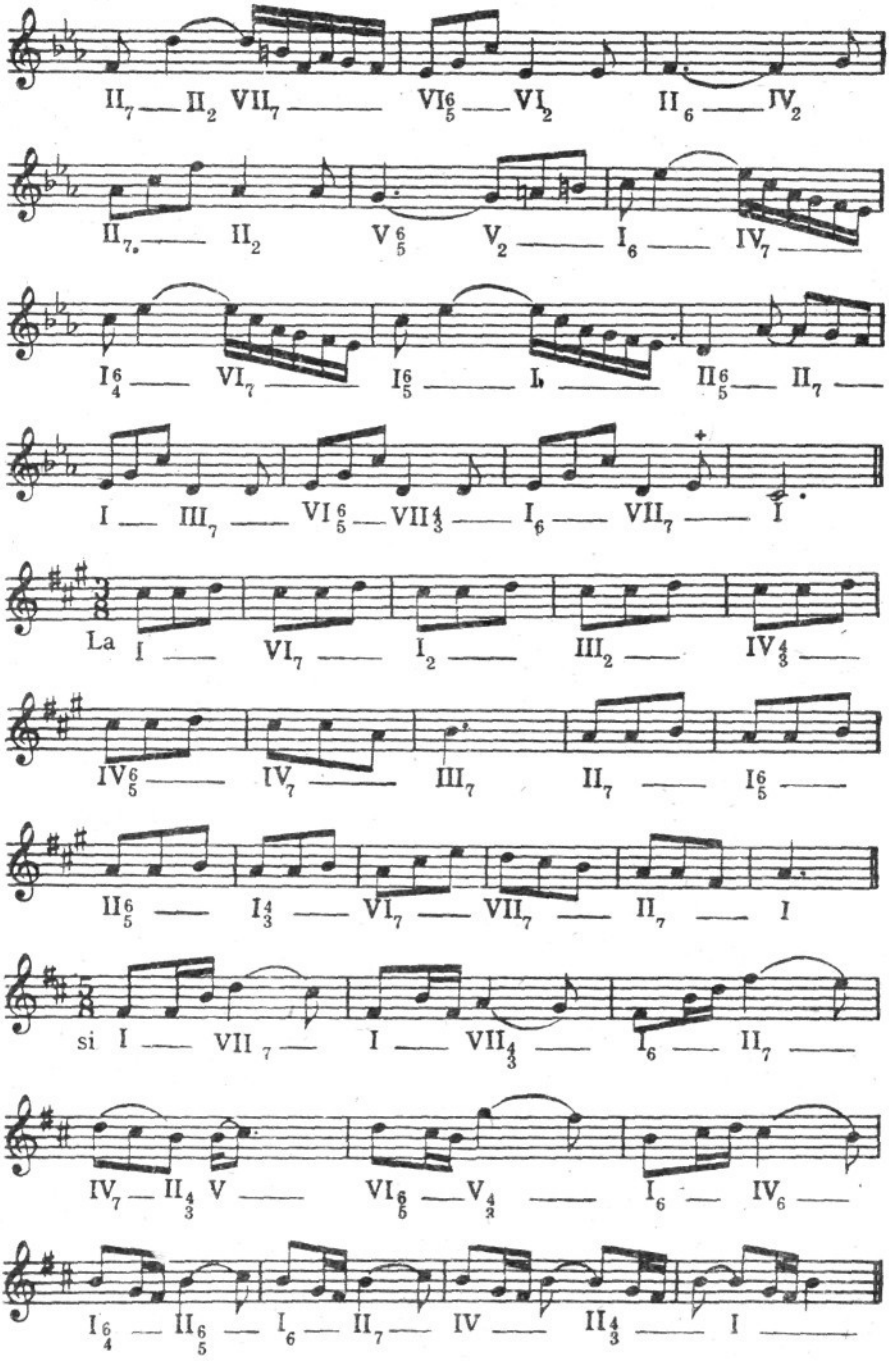



Pos. de 3ª
Mib
Pos. de 3ª

EJERCICIO 50

(Melodías con indicación de grados)

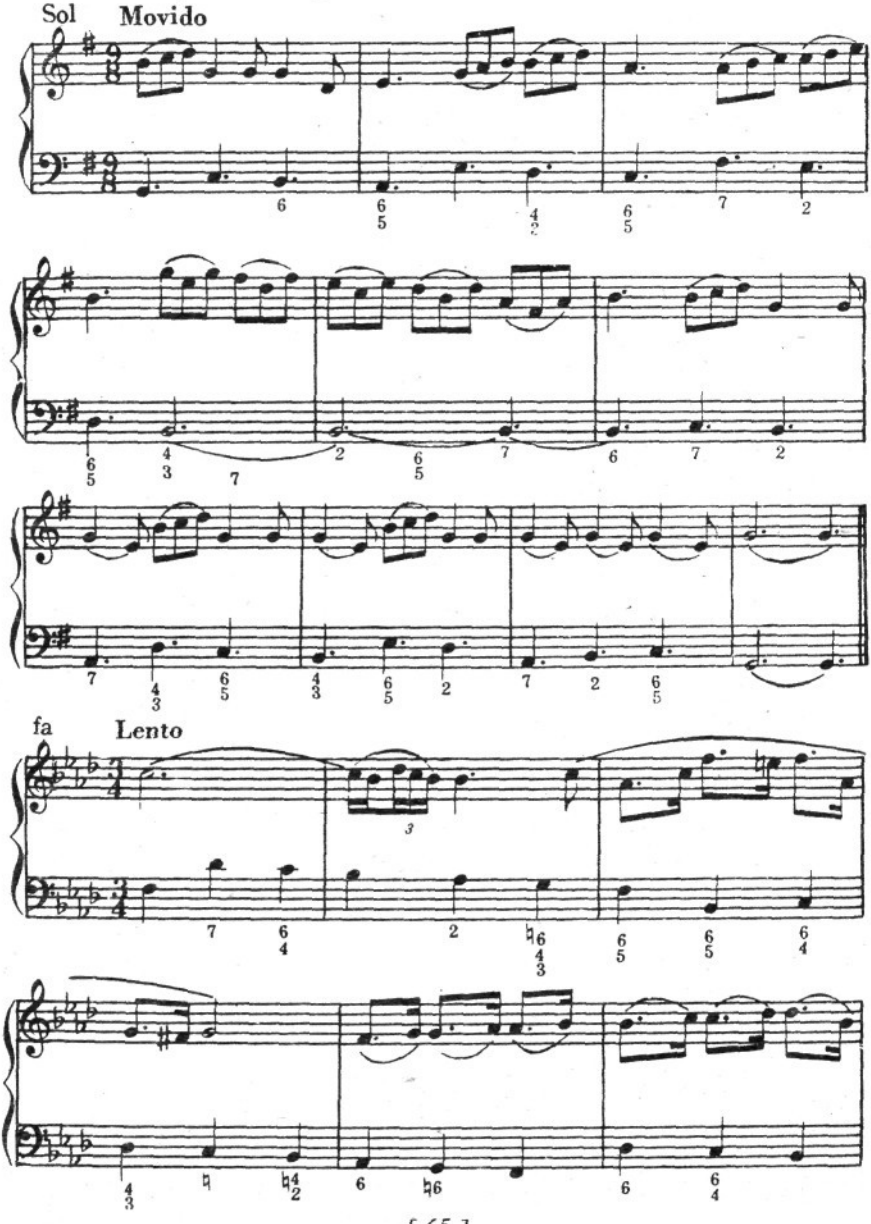


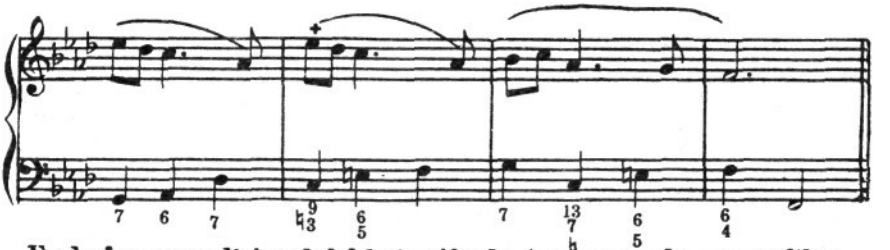

II7 — II2 VII7 — VI6/5 — VI2 II6 — IV2
II7 — II2 V6/5 V2 — I6 — IV7 —
I6/4 — VI7 — I6/5 — I — II6/5 — II7 —
I — III7 — VI6/5 — VII4/3 — I6 — VII7 — I
La I — VI7 — I2 — III2 — IV4/3 —
IV6/5 — IV7 — III7 II7 — I6/5 —
II6/5 — I4/3 — VI7 — VII7 — II7 — I
si I — VII 7 — I — VII4/3 — I6 — II7 —
IV7 — II4/3 V — VI6/5 — V4/3 — I6 — IV6 —
I6/4 — II6/5 — I6 — II7 — IV — II4/3 — I —

EJERCICIO 51

(Melodías con bajo cifrado)

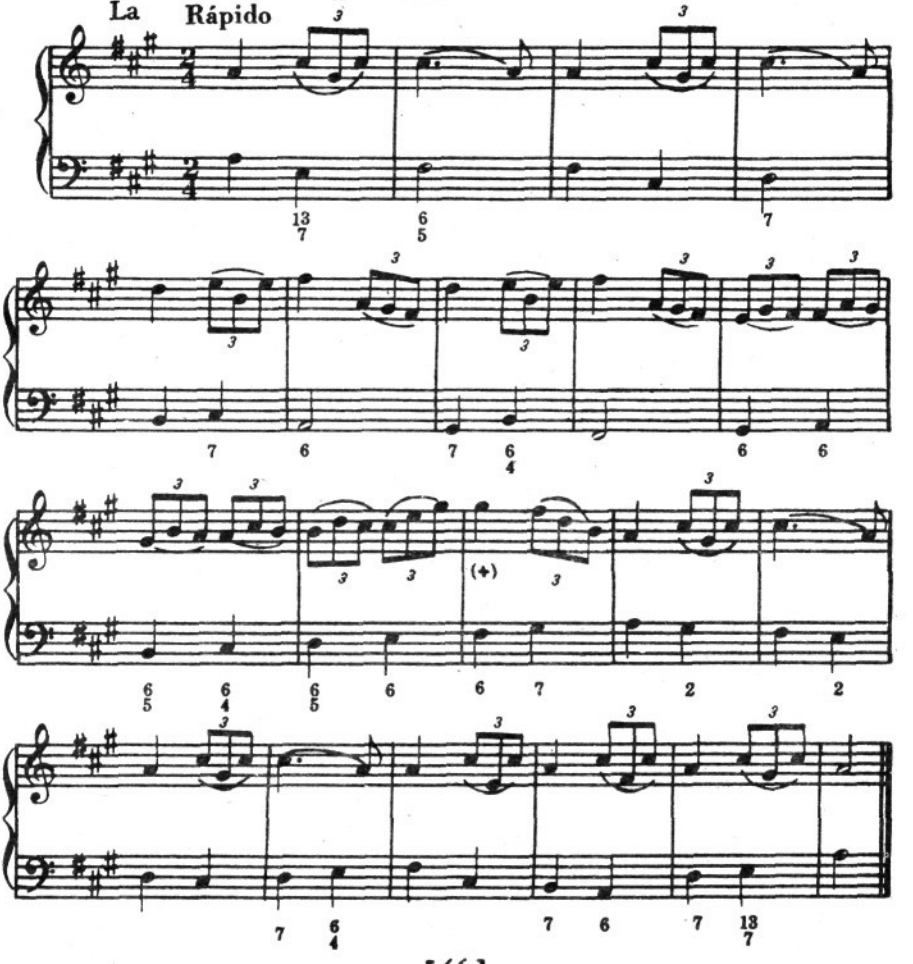
En oportunidades adecuadas pueden introducirse notas extrañas al acorde también en las voces intermedias. Sin embargo debe tenerse cuidado de no sobrecargar la escritura.

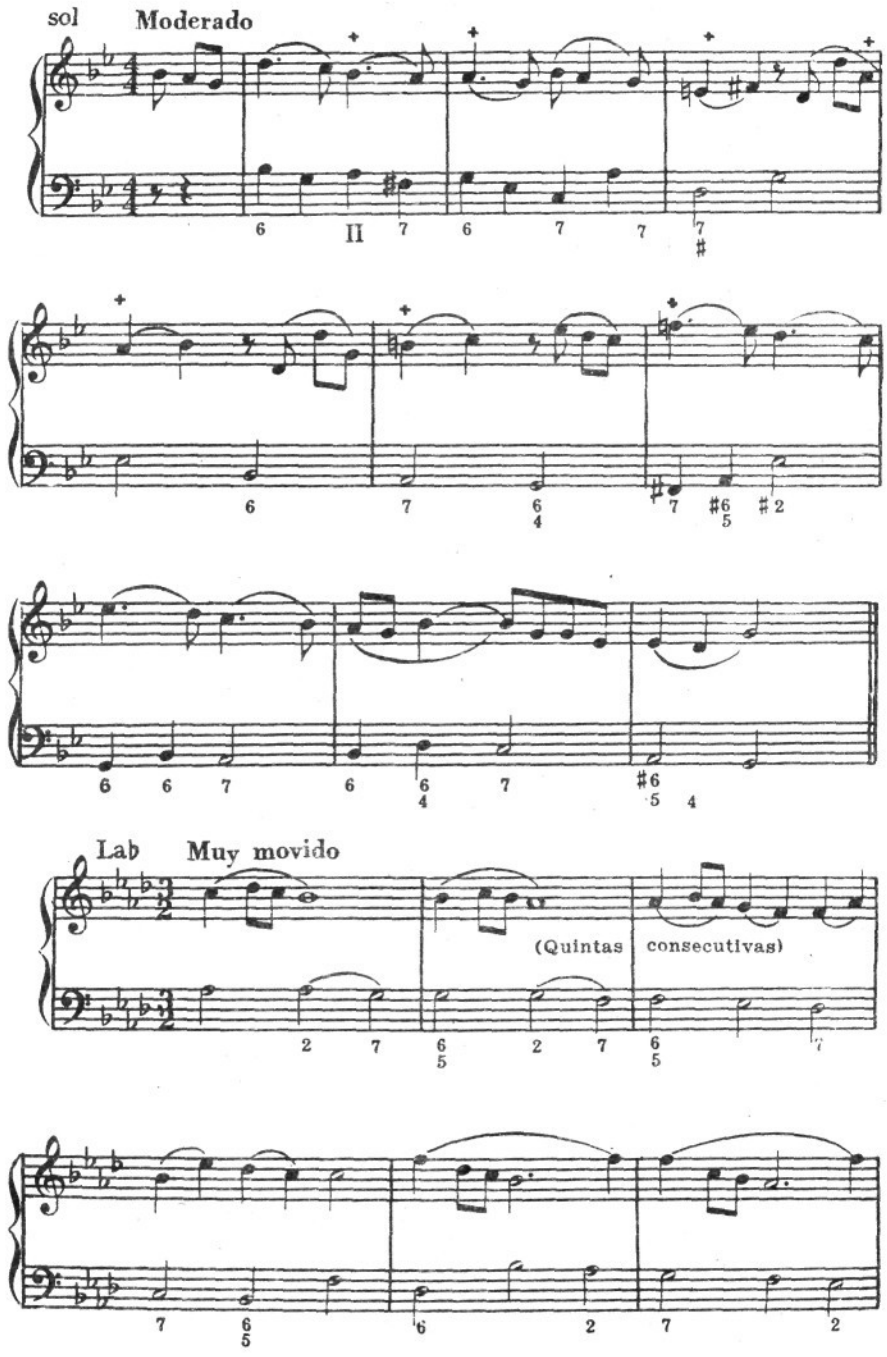


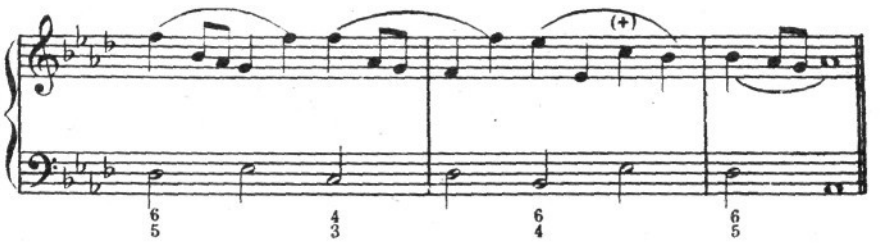


En la forma tradicional del bajo cifrado (que es usada en este libro en forma simplificada) hay signos especiales para los sonidos alterados hacia arriba y hacia abajo (p. e. $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, *etc.*), pero como estos signos no fueron usados consecuentemente por todos los compositores, se los ha reemplazado aquí por ♯, ♭, ♮, y 𝄫, a fin de obtener una notación sin ambigüedades.

La Rápido

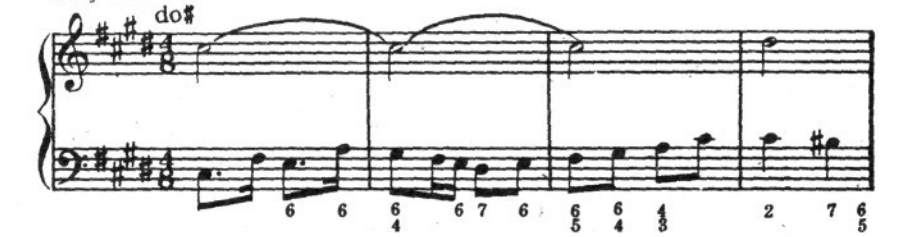


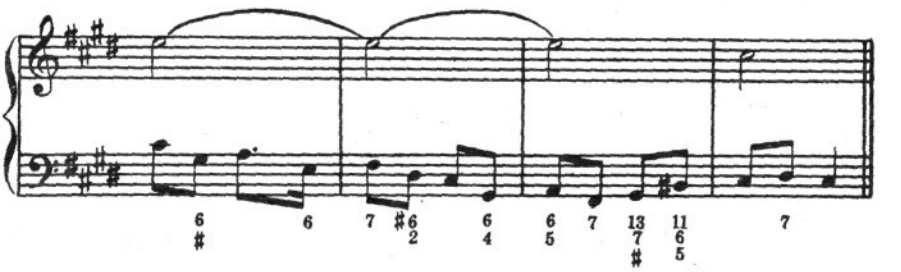

sol
Moderado
II
Lab
Muy movido
(Quintas consecutivas)



Muy lento

do#

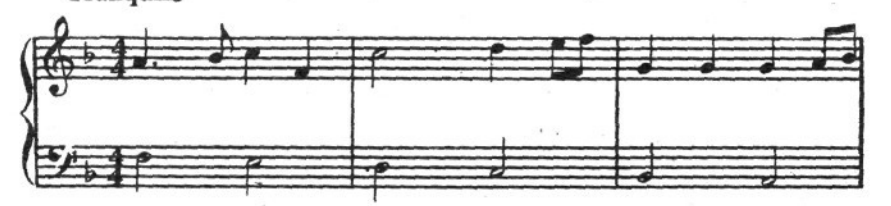


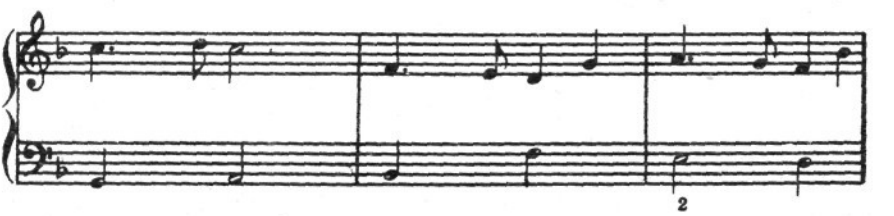


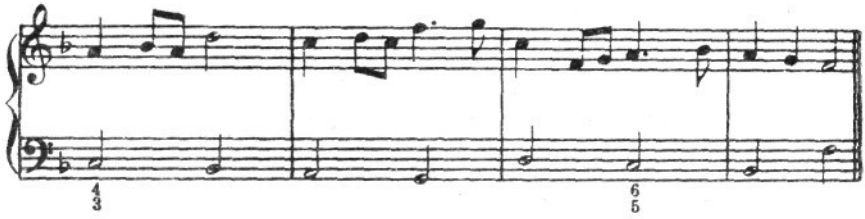
EJERCICIO 52

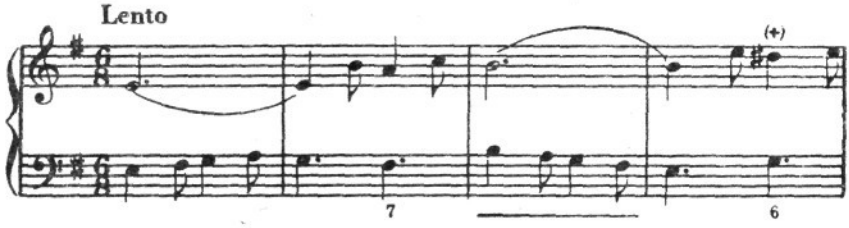
(Melodías con bajos)

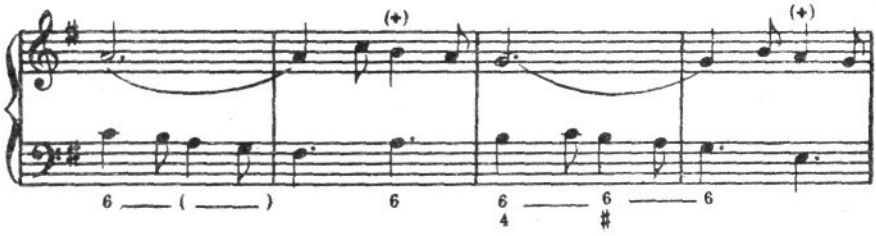
Tranquilo

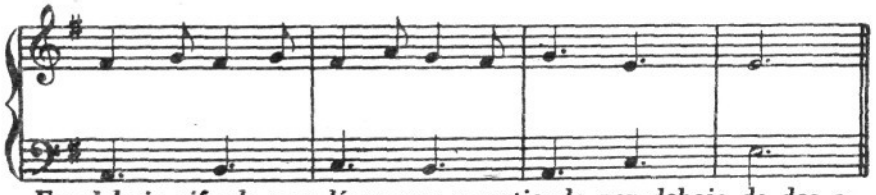




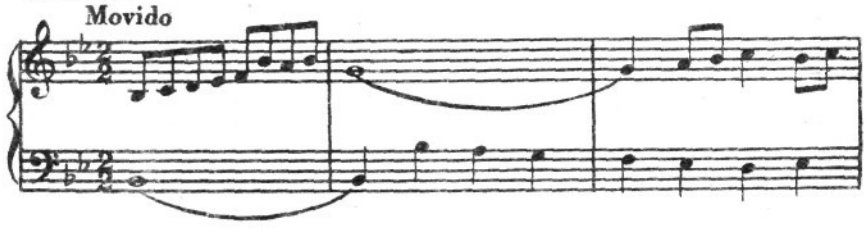


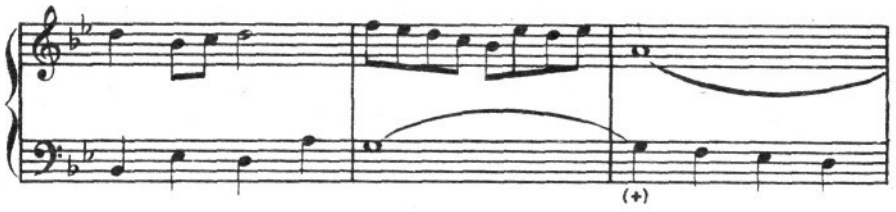


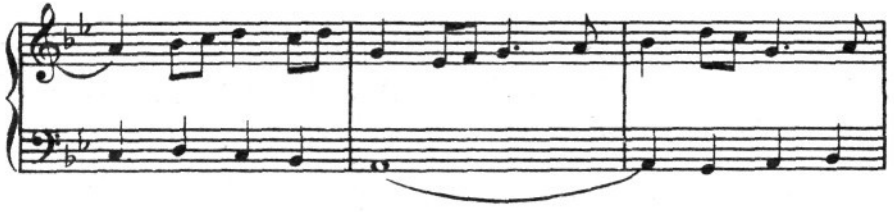


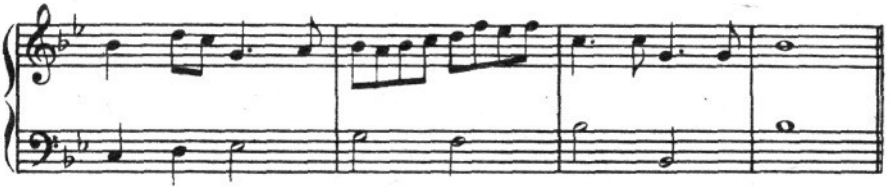


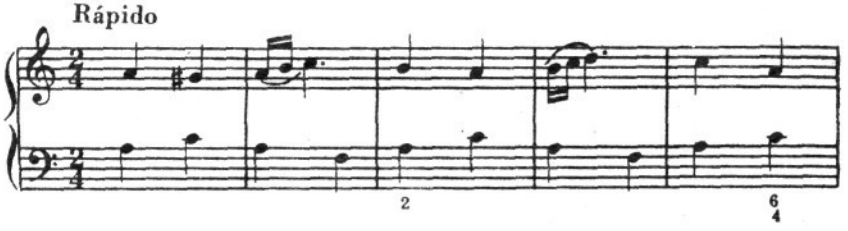
En el bajo cifrado una línea que se extiende por debajo de dos o más notas indica que la armonía del primer acorde (acorde perfecto u otro acorde especificado por el cifrado) es mantenida hasta el fin de la línea (esto significa que el bajo contiene en esta parte notas extrañas al acorde o forma un acorde roto). Compárese este modo de emplear la línea con su uso en combinación con los números romanos (indicación de grados) desde el ejercicio 20 en adelante.

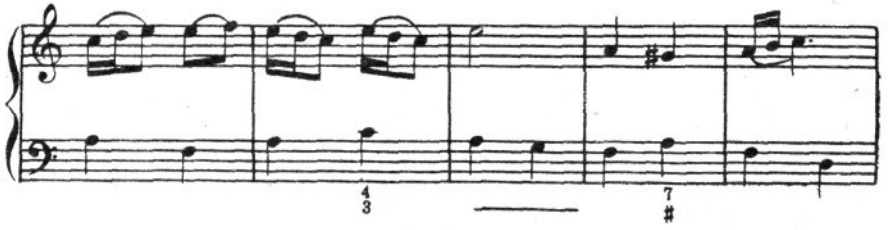


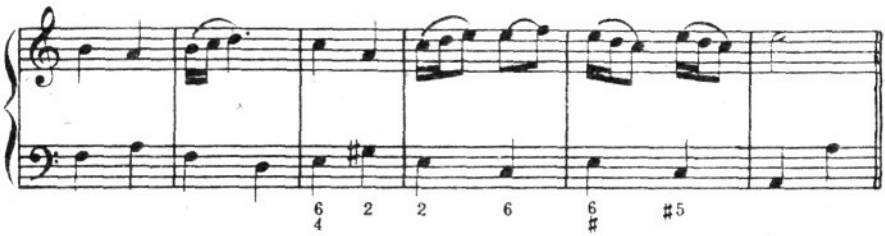

(+)

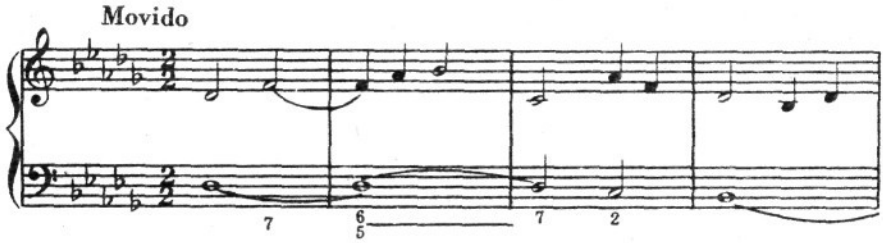


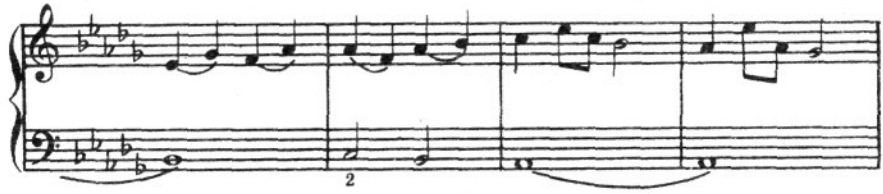


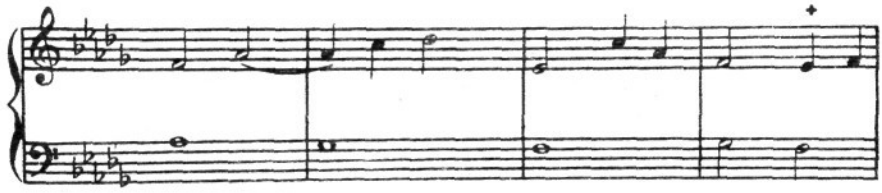

Rápido
2
6
4

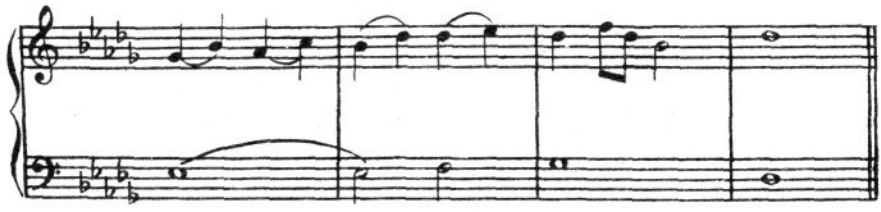

4
3
7
#

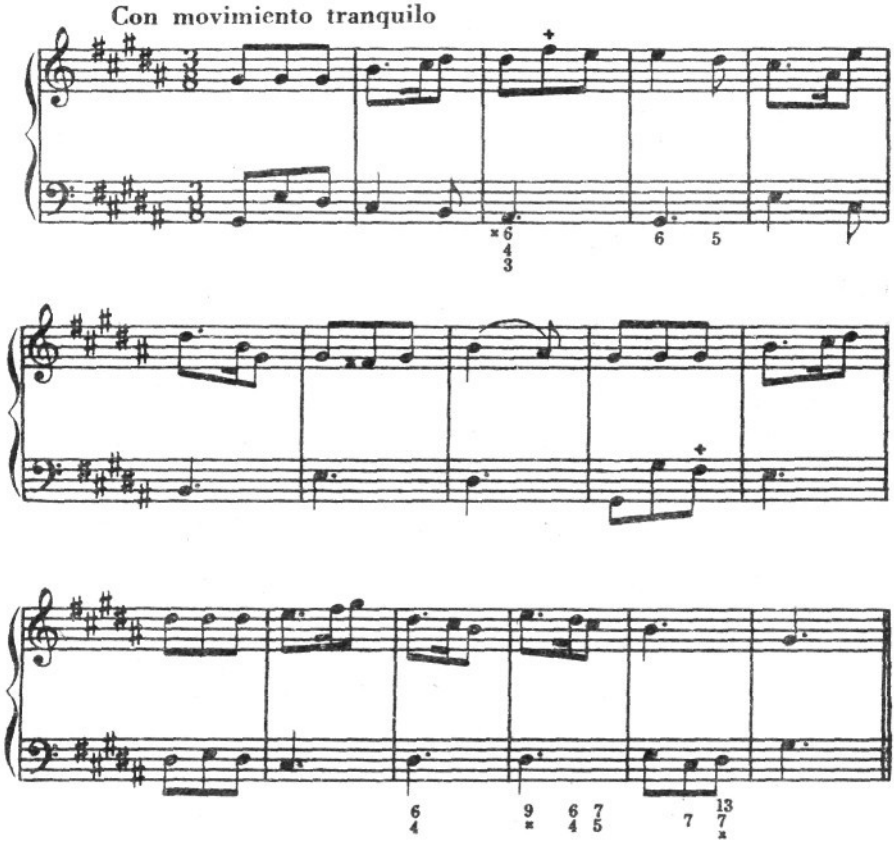

6 4
2
2
6
6 ♯
♯5


Movido
7
6 5
7
2


2





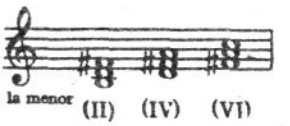

Con movimiento tranquilo

CAPITULO XI

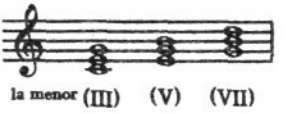
ALTERACION SIMPLE

1. **La adopción de una escala menor distinta de la armónica nos proporciona algunos acordes adicionales pertenecientes a la tonalidad.**

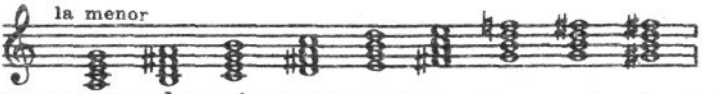
La escala menor melódica ascendente proporciona los siguientes acordes (hasta ahora no empleados en menor):



La escala menor melódica descendente (menor natural) da:

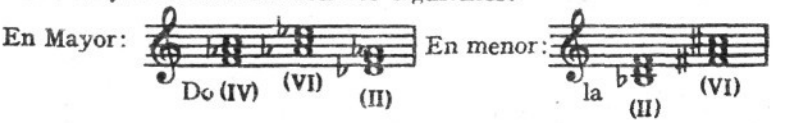


Los siguientes acordes de séptima se obtienen de la escala menor melódica ascendente y descendente:



Con respecto a las quintas consecutivas, estos acordes de séptima secundarios producidos por alteración simple, son tratados de manera exactamente igual que los acordes de séptima secundarios originales, no alterados, considerados en el capítulo X.

2. **Por la alteración cromática de algunas notas de la escala (ascenso o descenso por medio de accidentes) se pueden agregar otros acordes más. De la gran cantidad así obtenida, los usados con mayor frecuencia son los siguientes:**



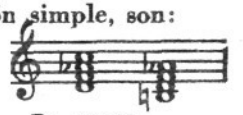
El acorde sobre VI alterado es usado a menudo en una variación de la cadencia rota, mencionada en la página 55: I —V_7 — VI Alt.

El acorde sobre el II alterado es usado principalmente en su primera inversión ("sexta napolitana"). El enlace muy común de este acorde con una dominante (II nap. —V) se caracteriza por dos detalles que son generalmente evitados en otros enlaces, pero que aquí se recomiendan por ser necesarios y también de buen efecto:

(a) tercera disminuída en una de las voces (de la fundamental de acorde napolitano a la sensible del acorde de dominante):

(b) falsa relación.

3. Los acordes de séptima usados con más frecuencia, obtenidos mediante la alteración simple, son:



Do mayor

Algunos de los acordes mencionados más arriba introducen en el modo mayor elementos característicos del modo menor (*p. e.*, la subdominante menor), y viceversa. Por lo tanto es comprensible que hasta los acordes de tónica puedan ser intercambiados, siempre que no se desee dar una sensación precisa de mayor o menor (más bien en el transcurso del desarrollo armónico que en el comienzo o en el final; sin embargo un trozo en modo menor termina a menudo con un acorde de tónica en modo mayor —que contiene la así llamada "tercera de Picardía"— siendo menos frecuente el caso inverso).

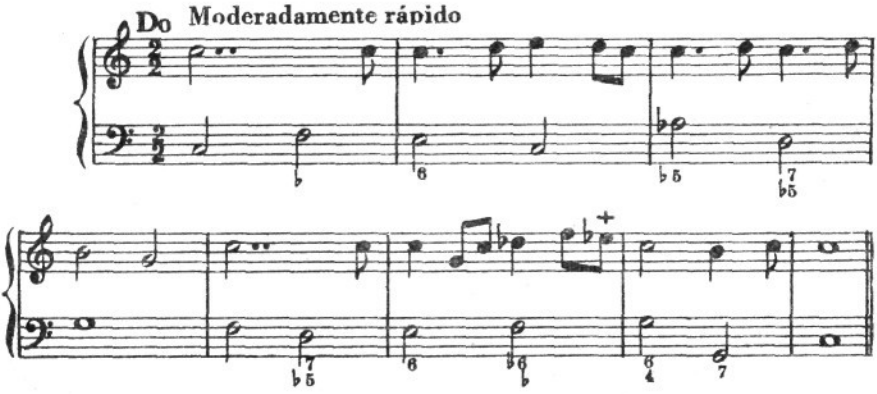
Los acordes alterados no pueden ser indicados con números romanos sin riesgo de confundirlos con los acordes no alterados, originalmente indicados con estos números. Por lo tanto desde aquí en adelante los números romanos se reservan para los pocos casos en que otras indicaciones serían menos correctas (ver págs. 107 y siguientes) y se emplean casi exclusivamente las indicaciones más exactas del bajo cifrado.

El estudiante atento habrá notado, sin embargo, cierta ambigüedad aún en los bajos cifrados. En general, las cifras son indicaciones abreviada para acordes ($_6$, $^6_4$, $^6_5$, etc.), pero en ciertos casos, dos cifras consecutivas indican la progresión de una sola voz (*p. e*, $_8{}^7$, que apareció ya en el ejercicio 24 y en otros). Esta ambigüedad se debe al hecho de que ningún cifrado puede reproducir todo lo que sucede en el desarrollo armónico con exactitud igual a la notación sobre pentagrama. Pero con la experiencia adquirida ya por el estudiante, éste no tendrá ninguna duda respecto al significado de las cifras en cada caso.

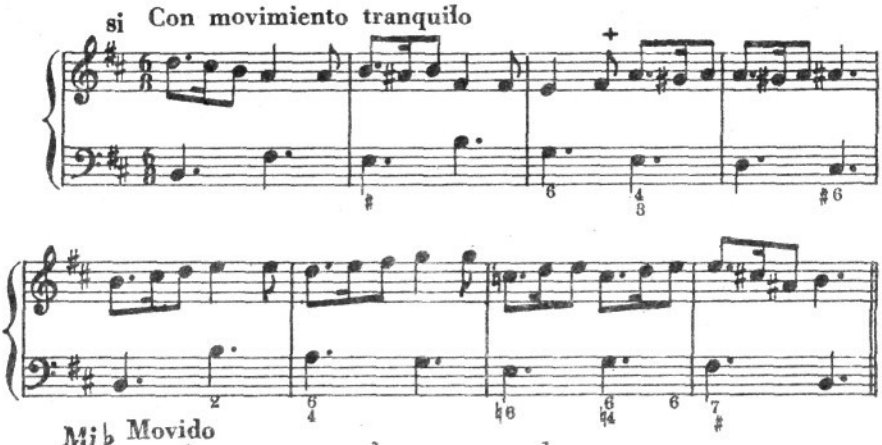
EJERCICIO 53

(Melodías con bajo cifrado)

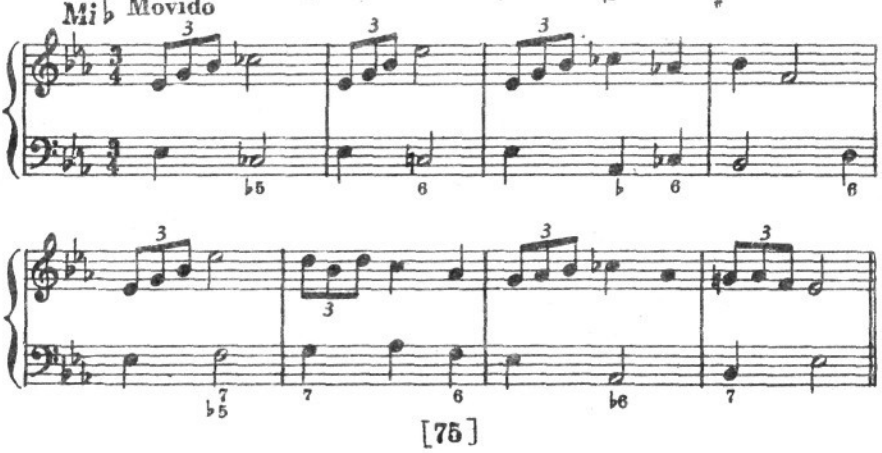
Do Moderadamente rápido

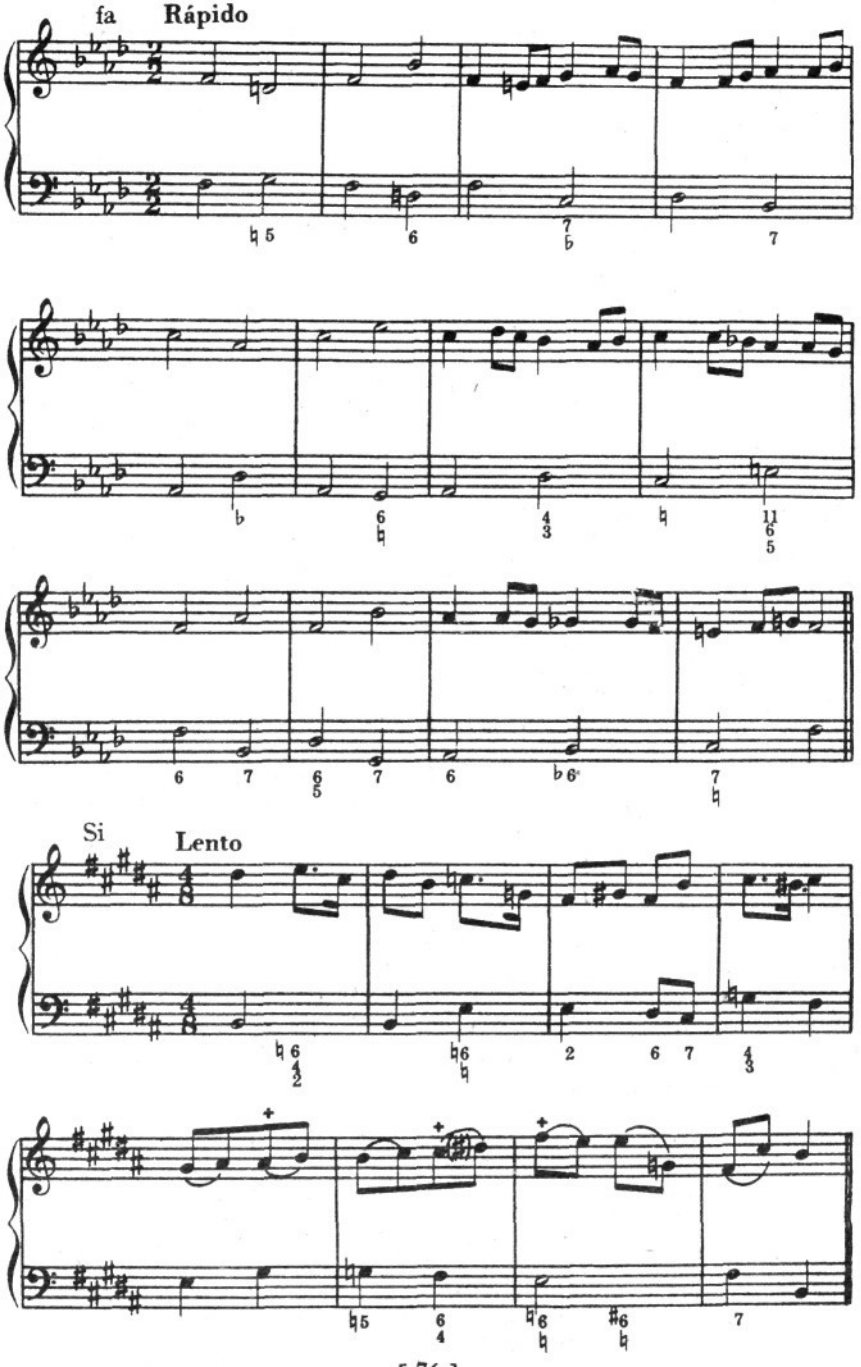


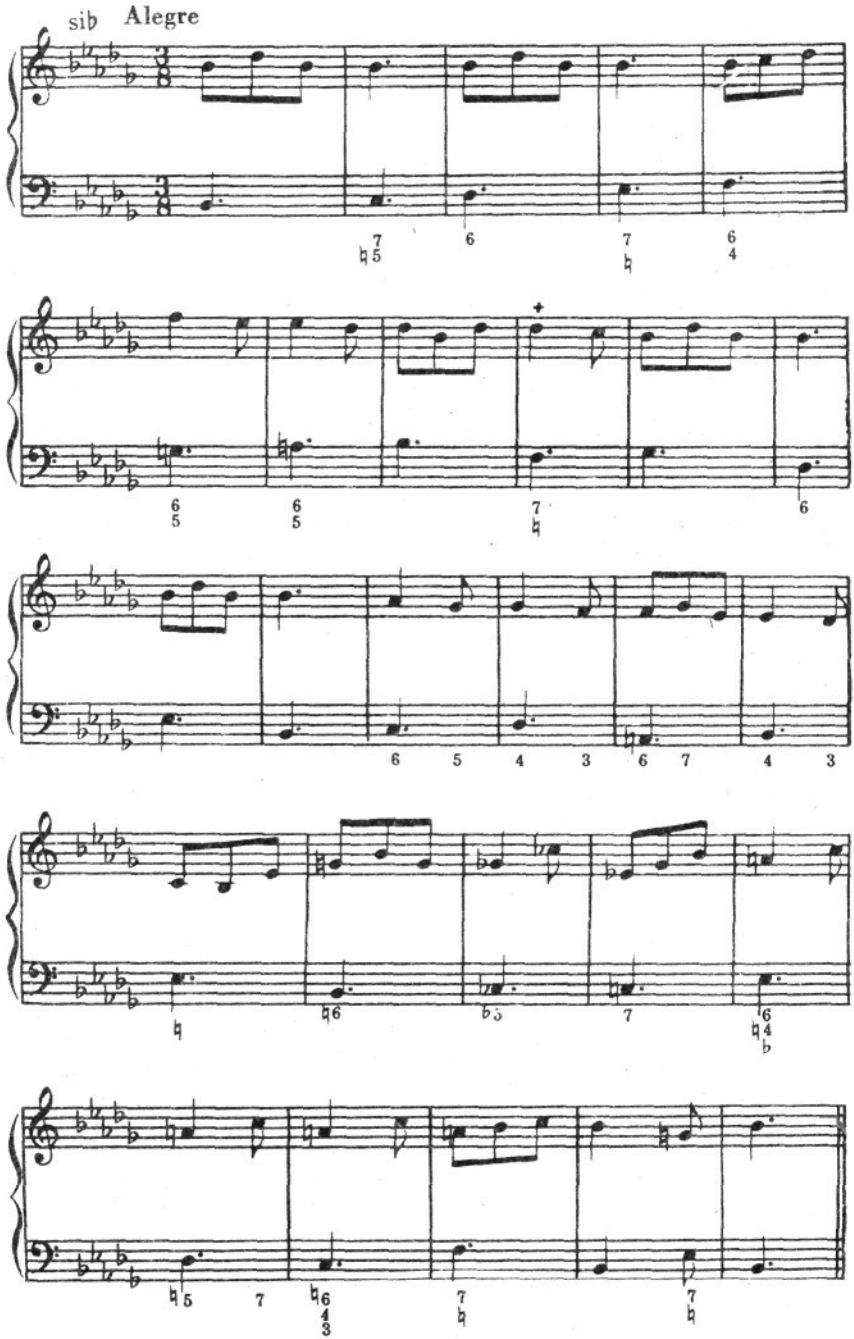
si Con movimiento tranquilo



Mi♭ Movido

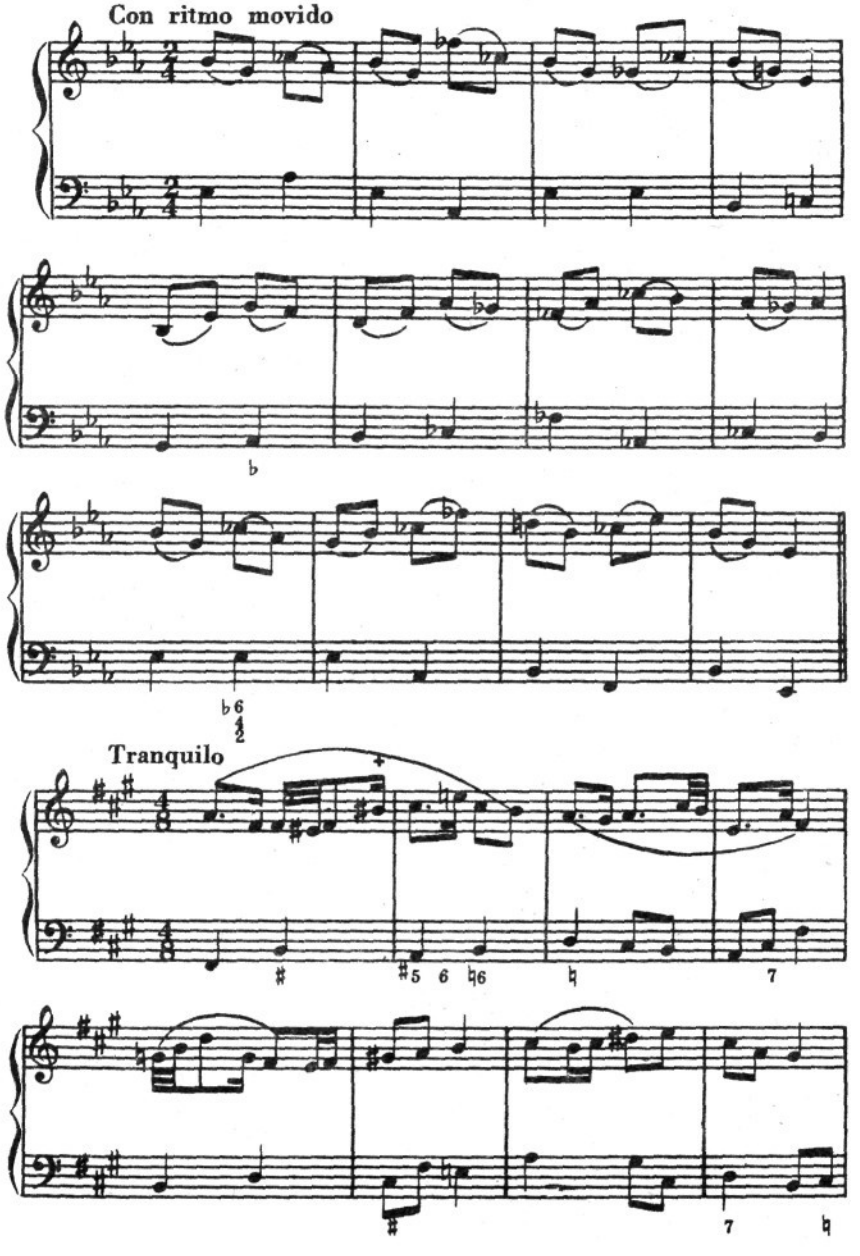


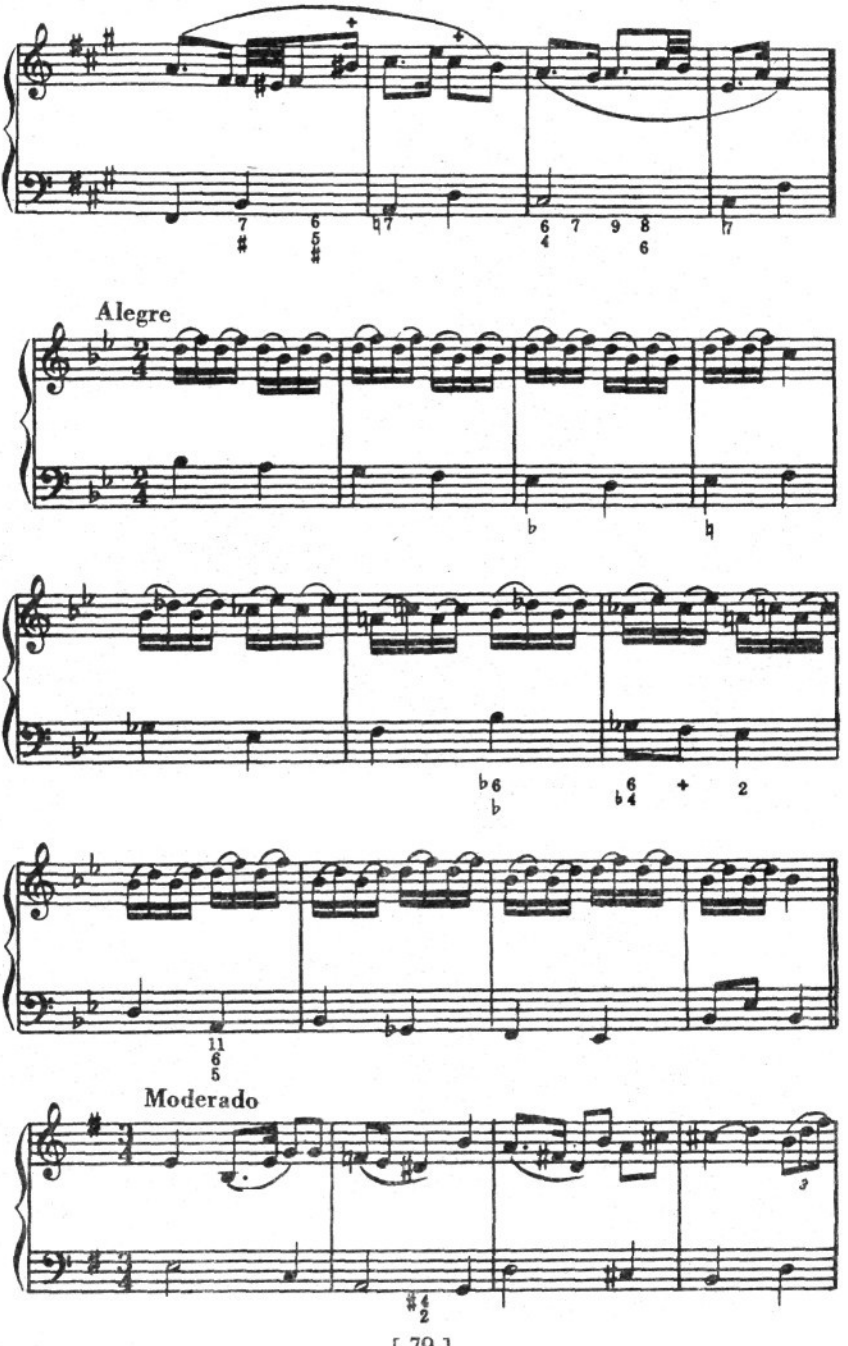

fa
Rápido
Si
Lento

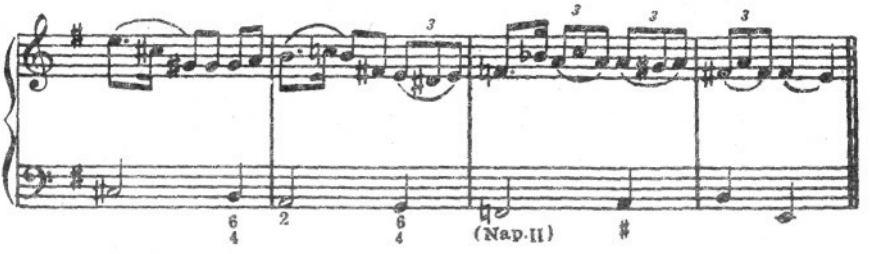

sib Alegre

EJERCICIO 54

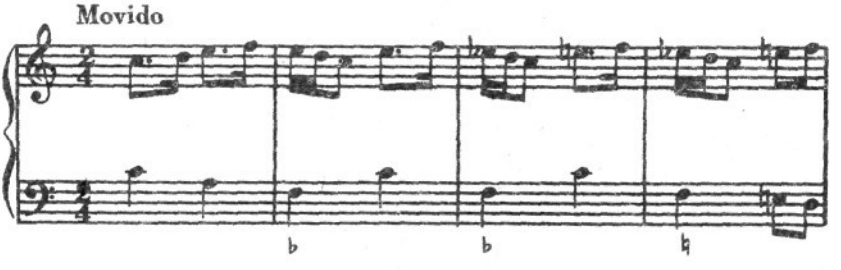
(Melodías con bajo)

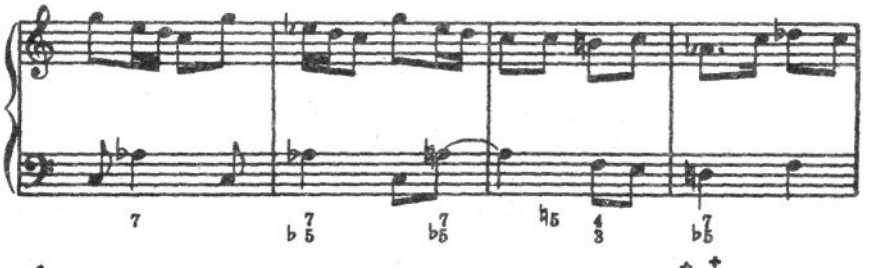


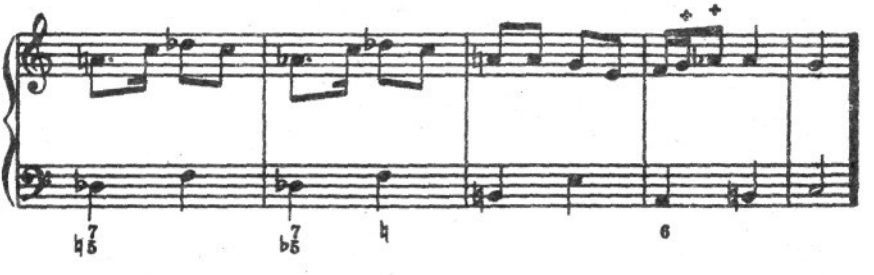

Alegre
Moderado



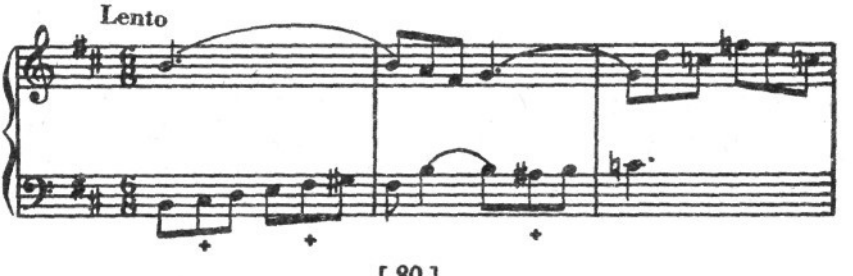
Movido

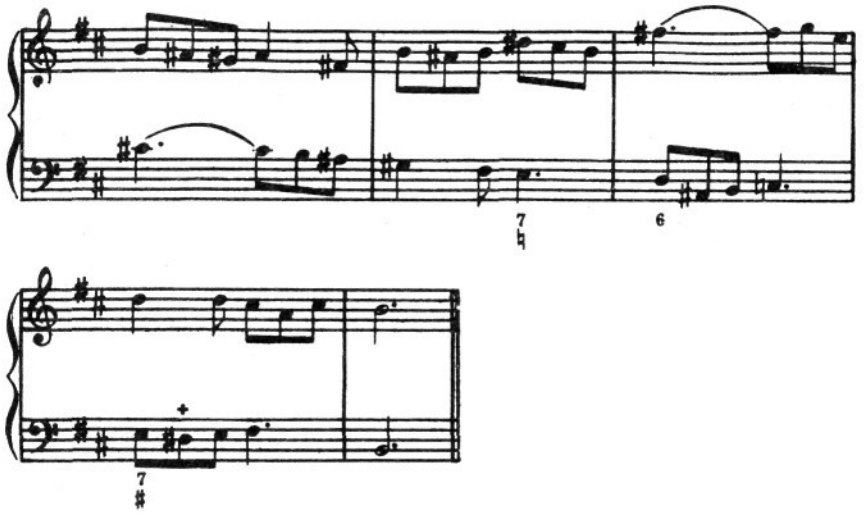






Lento





CAPITULO XII

DOMINANTES SECUNDARIAS

Cualquier acorde mayor o menor que no sea la tónica de la tonalidad (II, III, IV, V, VI, en mayor; IV, V, VI, en menor) así como todo acorde mayor o menor obtenido por alteración, puede ser realzado haciendo que lo preceda un acorde perfecto (mayor; con menos frecuencia menor) o un acorde de séptima (con preferencia del tipo de séptima de dominante, es decir, que consiste en un acorde mayor con la séptima menor agregada), el cual tiene con respecto a ese acorde la función de dominante.

Estos acordes de dominante auxiliares contienen notas que no pertenecen a la escala original (o, lo que es lo mismo, alteraciones de las notas de la escala)

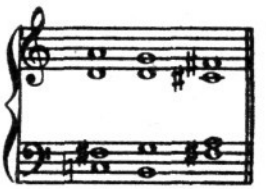
El acorde de séptima de dominante de la escala original también puede ser precedido por su dominante auxiliar.

—— EJERCICIO 55 ——

Tóquense los siguientes enlaces:

V—I, V_7—I, IV—I, VI—I, III—I alterado VI—I, II—I, nap. II_6–I, en diversas tonalidades mayores y menores y en diferentes posiciones, siendo el primer acorde de cada enlace precedido por su dominante auxiliar.

Ejemplo: fa♯: nap. II_6—I):

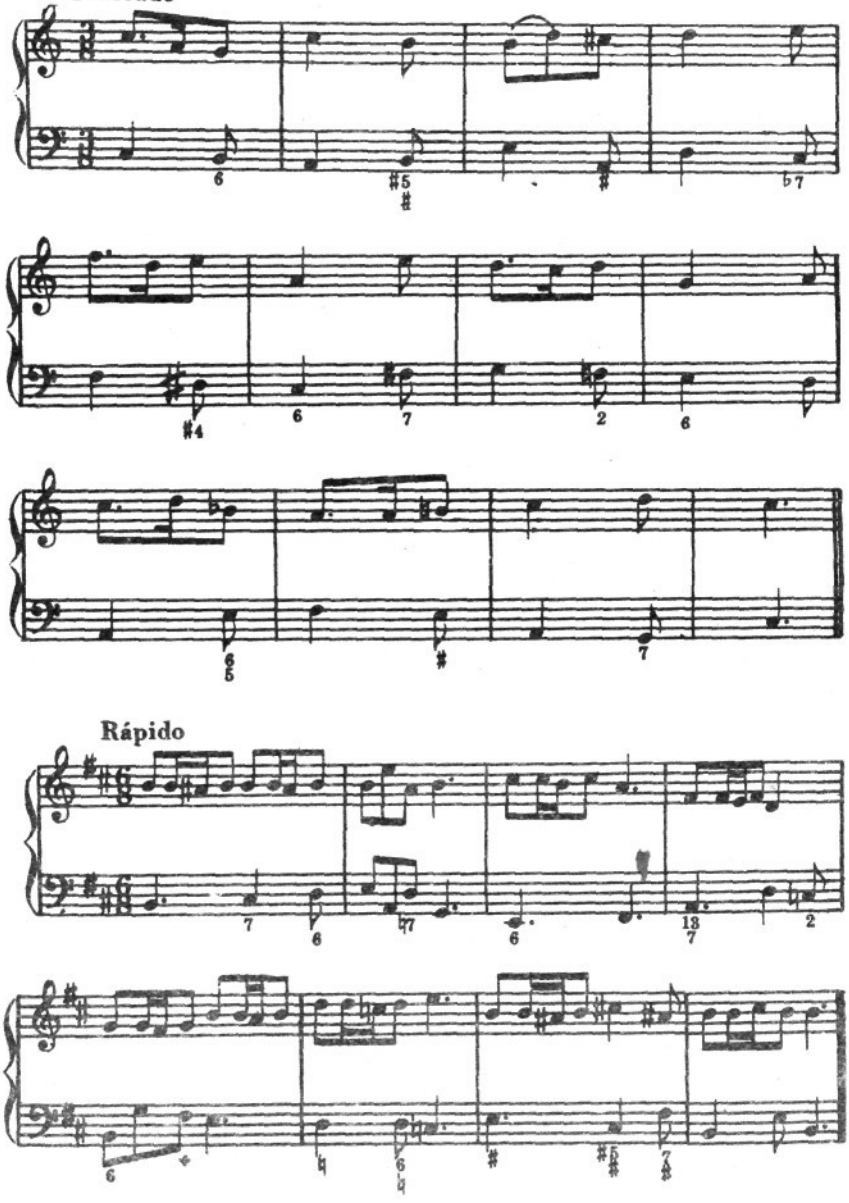


El efecto de una dominante auxiliar se puede obtener no sólo por medio de un acorde con función de dominante con respecto al que le sigue, sino también por medio de un acorde construído sobre una nota que es usada como nota sensible a la fundamental del acorde siguiente, creando así un VII, VII_6, VII^6_4, o VII_7 artificial (alterado o no, en estado fundamental o en cualquier inversión).

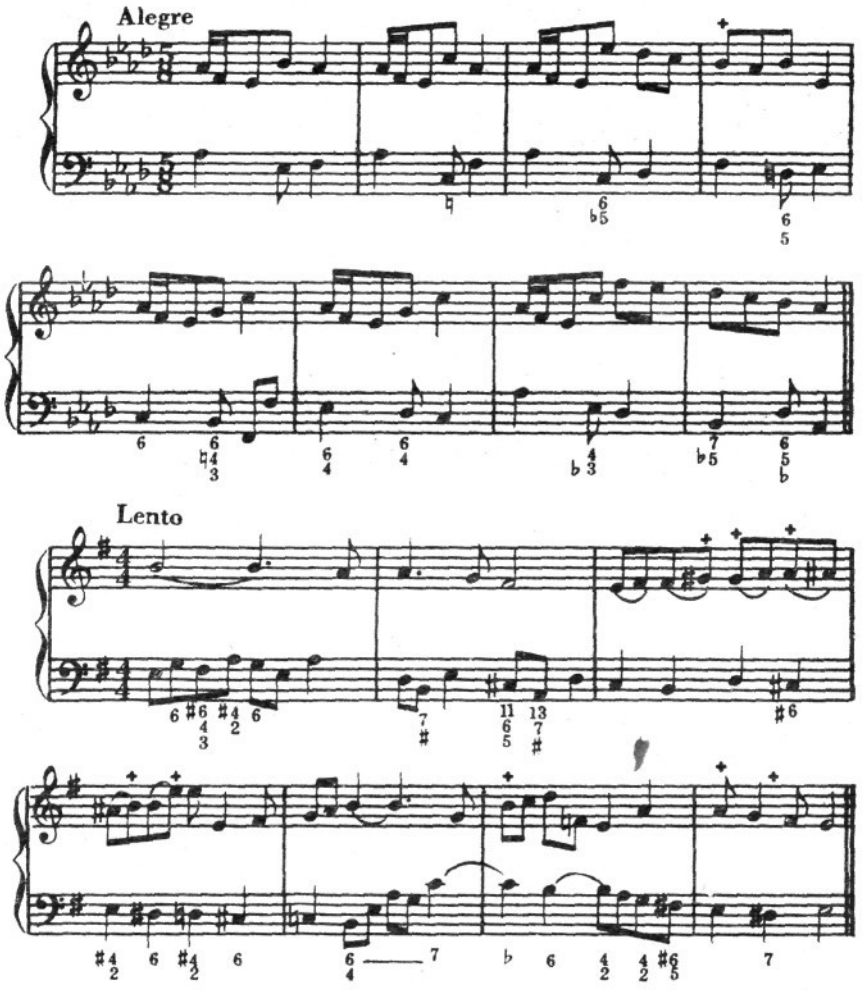
EJERCICIO 56

(Melodía con bajo cifrado)

Moderado

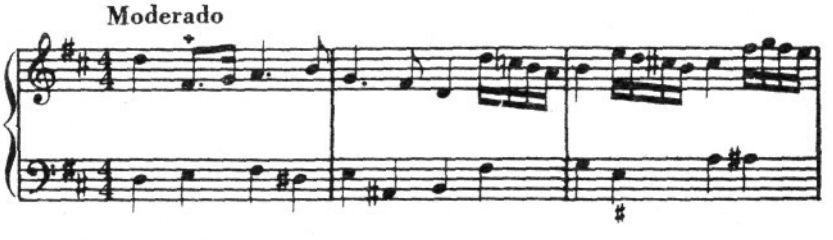


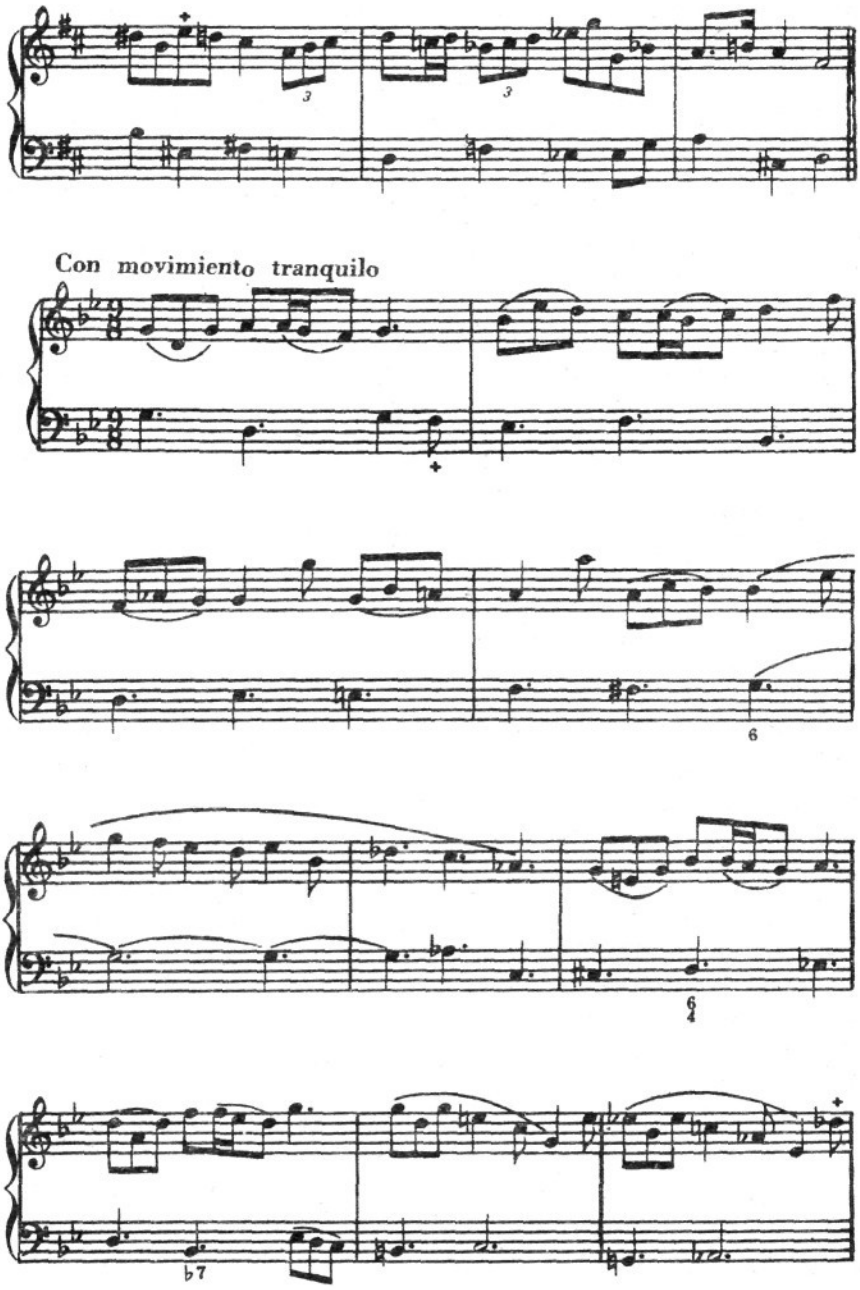
Rápido

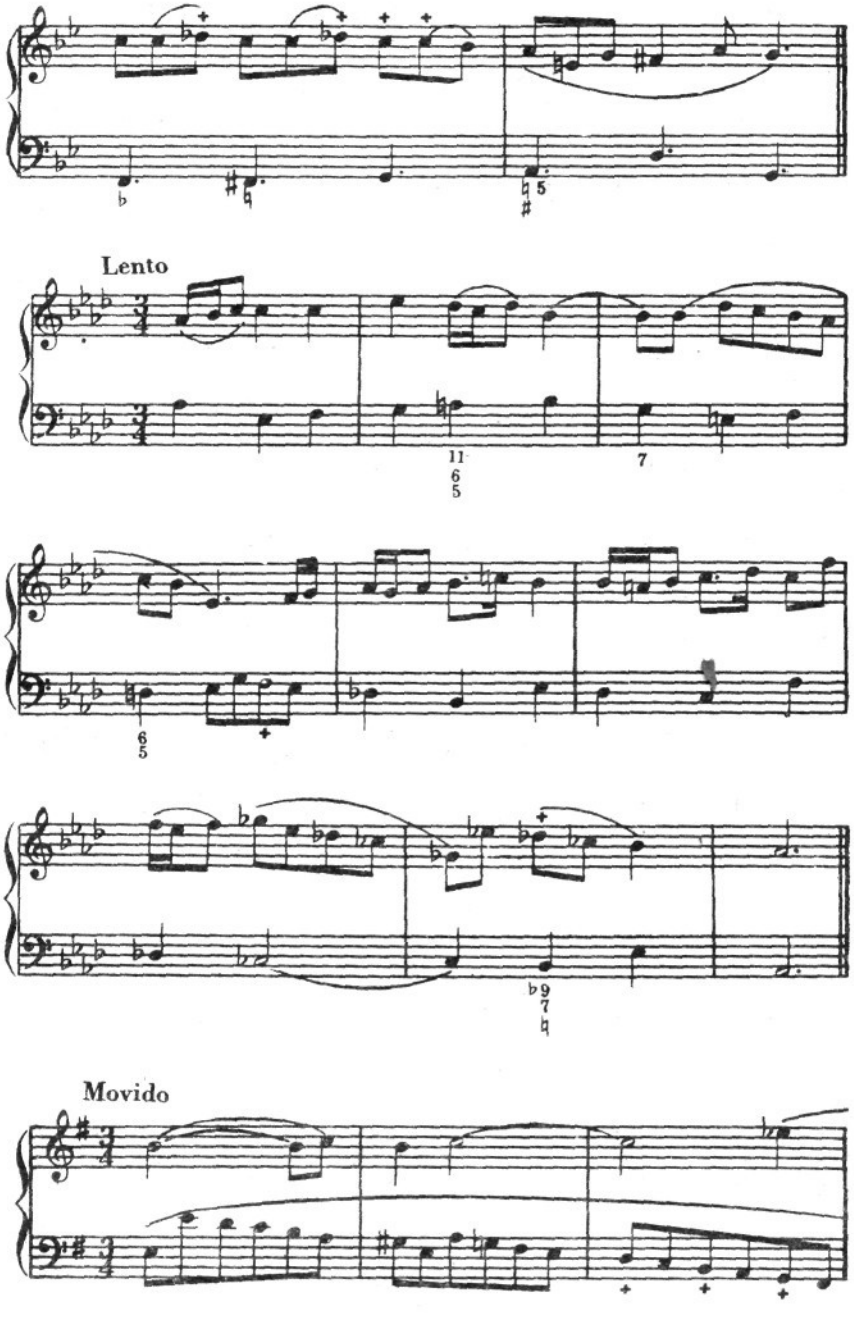


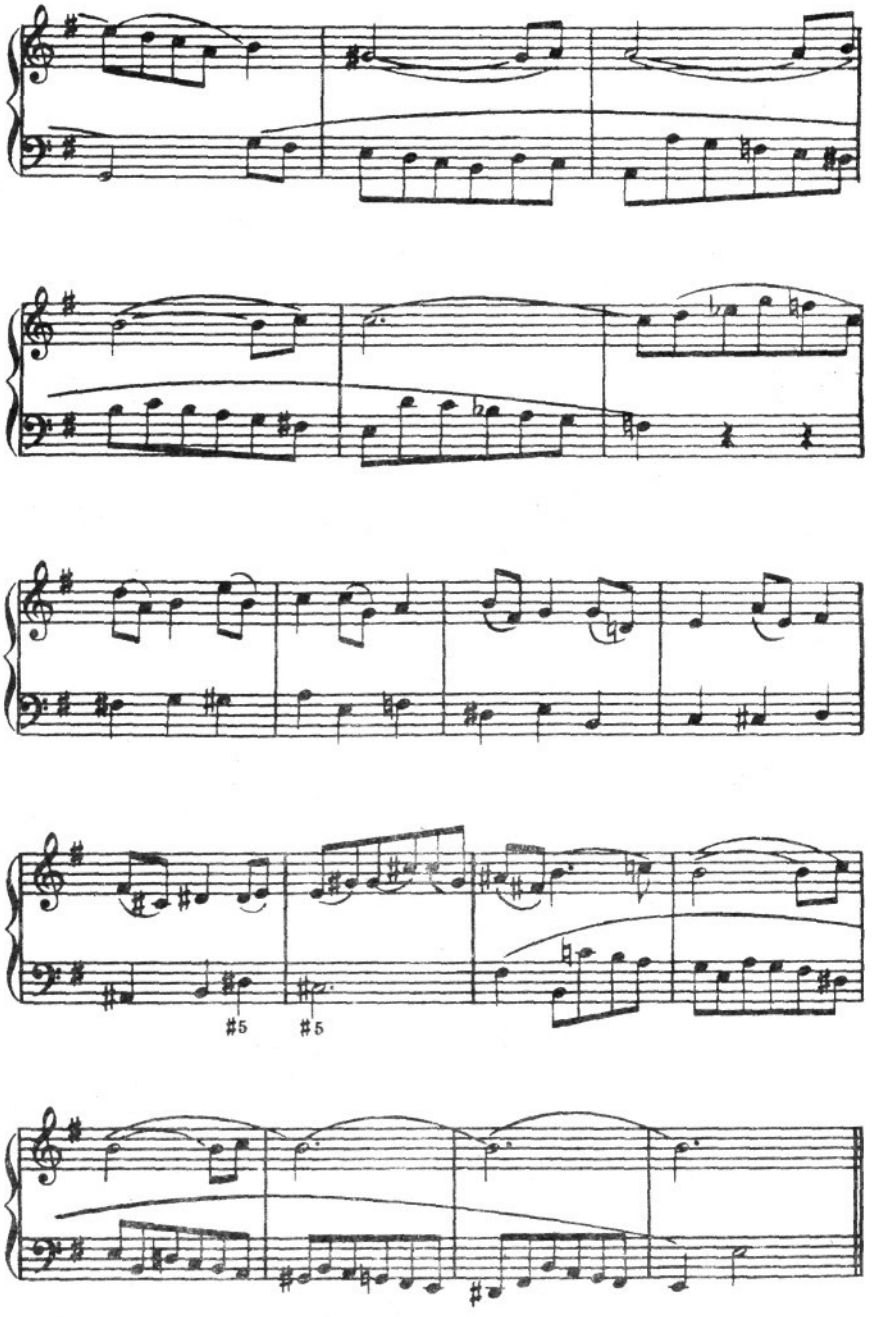
EJERCICIO 57

(Melodías con bajo)




Con movimiento tranquilo

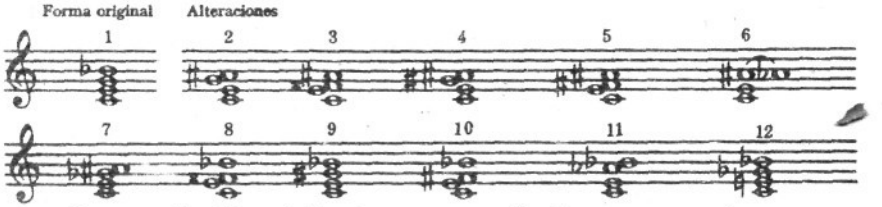

Lento
Movido


#5
#5

CAPITULO XIII

OTROS TIPOS DE ALTERACION

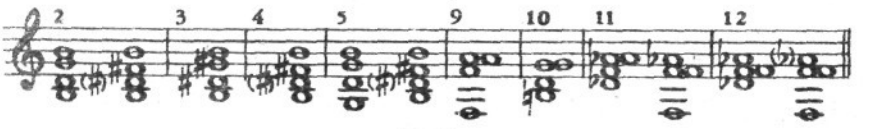
1. El acorde de séptima de dominante y sus inversiones son frecuentemente empleados en forma alterada. Las alteraciones se efectúan por medio de la
   (a) enarmonía de la séptima
   (b) enarmonía de la quinta
   (c) empleo de una nota situada a un semi-tono superior o inferior de la quinta, en lugar de la misma.



Los acordes Nos. 6, 7 y 8 no son empleados como acordes regulares debido a los intervalos doblemente aumentados o disminuídos que contienen.

2. Las relaciones tonales más cercanas de estos acordes de dominante alterados pueden ser halladas en los acordes fundamentales mayor o menor (o acorde de sexta) inmediatamente siguientes, los que deben ser escritos en su forma regular —es decir, sin intervalo aumentado o disminuído— y alcanzados sin enlace cromático o enarmónico por medio de una de las siguientes resoluciones:
   (a) Resuélvase la quinta disminuída en una tercera mayor o menor (o la cuarta aumentada en una sexta mayor o menor), tal como se describió en la página 18. Considérese la nota alcanzada por un paso de semitono ascendente como fundamental del acorde de resolución y complétese el mismo con las dos voces restantes (más de una posibilidad en los Nos. 5 y 12).
   (b) Resuélvase como en (a), pero reemplácese la fundamental de esta resolución por otra situada una tercera mayor o menor más abajo (tal como en una "cadencia rota" ver págs. 55 y 74), considerando una de las notas restantes del acorde de dominante como nota sensible (Nos. 3, 5, 11, 12) o como subdominante (Nº 2).

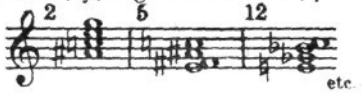
De esta manera obtenemos las siguientes resoluciones:



Haciendo caso omiso de las indicaciones anteriores, se dan otras numerosas resoluciones. Pero entonces estas resoluciones deben consistir en más de dos acordes para establecer claramente su significado tonal.

En los enlaces que contienen acordes introducidos en una tonalidad dada por medio de esta alteración (sea conteniendo tales acordes aisladamente, sea en conección con otros), el oído es bastante insensible con respecto a las quintas consecutivas También en tales casos la atención del oyente es absorbida por un detalle más evidente: la compleja relación tonal.

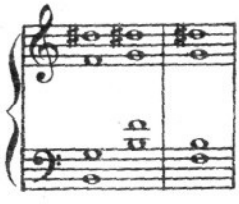
3. Las inversiones de estos acordes pueden ser usadas a menudo en forma más sencilla y más legible por la introducción de progresiones cromáticas. Pero también pueden ser usadas en sus formas originales, y, algunas de ellas, *p. e.:*



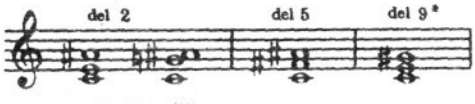
son actualmente usadas.

4. Después del acorde 2 ($\frac{6}{5}$ aumentado o "Sexta Alemana") y del 5 ($\frac{6}{3}$ aumentado o "Sexta Francesa") el Nº 9 es el que se emplea con mayor frecuencia. Aparece casi invariablemente con la quinta aumentada en la voz superior:

Dos de sus inversiones se usan en la misma forma:



Frecuentemente se usan los siguientes acordes a tres voces, obtenidos por omisión de una de las voces de los Nos. 2, 5, 9:



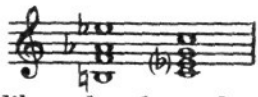
("Sexta Italiana")

* Este acorde aumentado es un acorde de dominante, mientras que el acorde aumentado original (sin alteración) mencionado en el Capítulo IX es un acorde de III menor.

Todos estos acordes tienen la misma resolución tonal que el acorde original del cual derivan.

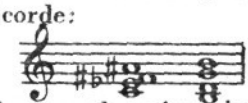
5. Lo mismo que el acorde de séptima de dominante, el acorde de séptima disminuída (VII_7 en menor) tiene también formas alteradas. La enarmonía de sus notas permite la resolución directa hacia cuatro acordes diferentes mayores o menores o sus inversiones:

Una de las notas del acorde (en cada caso una distinta) es empleada como nota sensible a la fundamental del acorde siguiente. La tercera superior de esta nota sensible puede ser reemplazada por una cuarta disminuída. El resultado es un acorde similar a V^{11}_{6}. La nota nueva debe estar siempre en la voz superior.



A pesar de la gran libertad en la conducción de las voces hecha posible por estos acordes de séptima con carácter de dominante, se deberá siempre tener cuidado (en las formas en que se ha omitido una nota, o en acordes de más de cuatro voces) en evitar la duplicación de la nota que actúa como sensible.

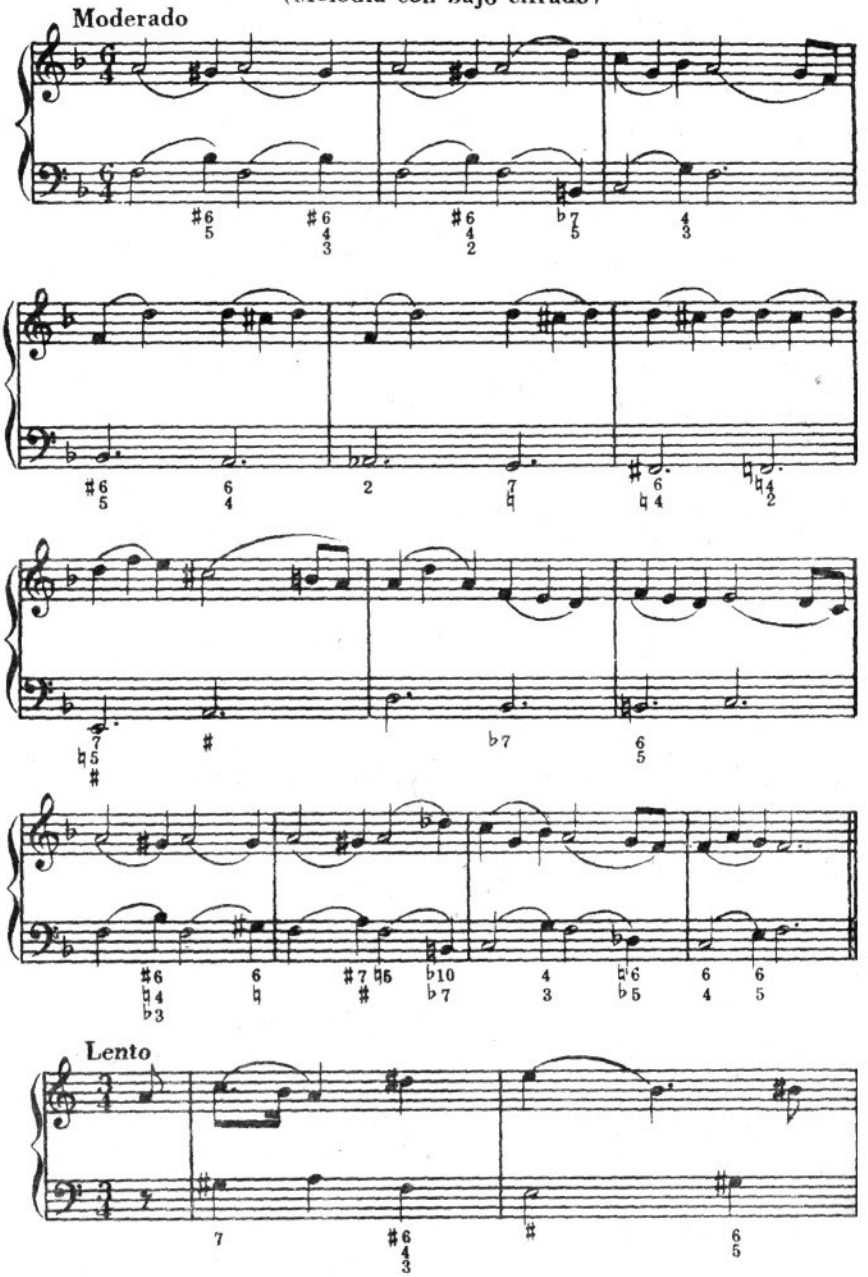
6. Todos los acordes que contienen quintas disminuídas o cuartas aumentadas son especialmente susceptibles de ser alterados. Estos acordes presentan demasiadas posibilidades para poder ser encuadrados dentro de un sistema fácilmente comprensible. Por lo tanto hay que contentarse con construir estos acordes según las necesidades, empleándolos de acuerdo a su estructura, aún cuando algunos de ellos, debido a su uso frecuente, han encontrado un lugar definido dentro de la clasificación tonal, como el siguiente acorde:

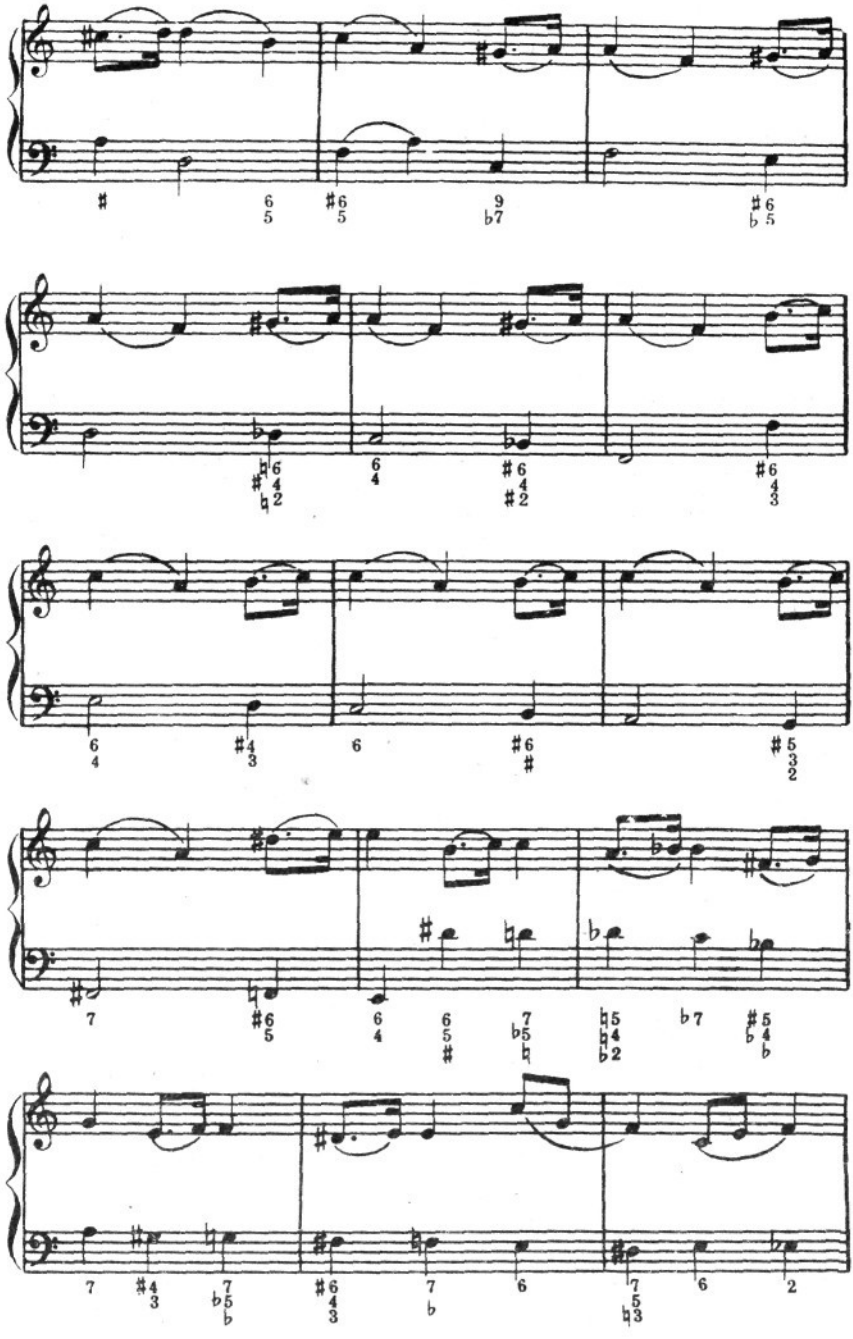


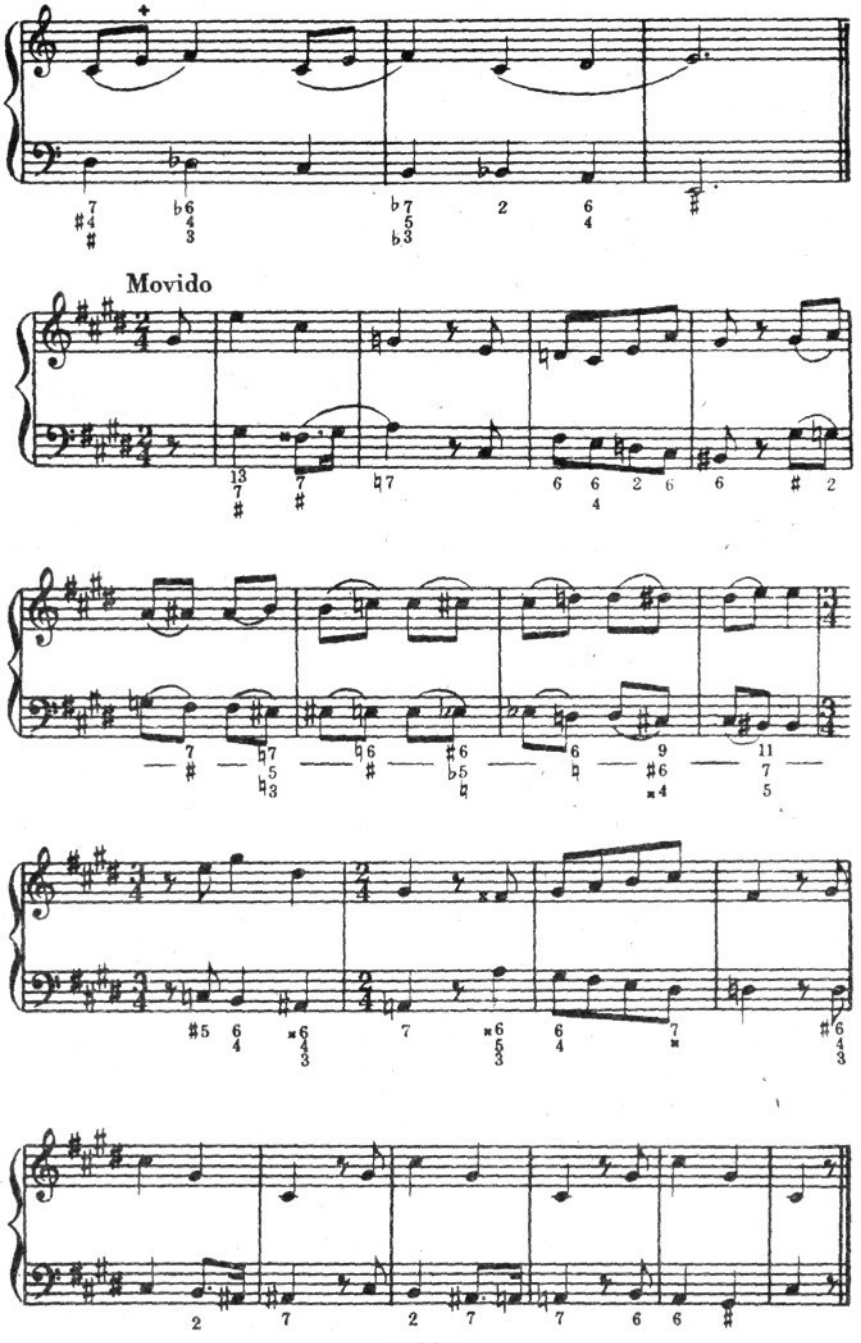
Ya se habrá notado que el enriquecimiento armónico que la alteración trae al campo de las relaciones tonales, introduce también el peligro de una abundancia desagradable. de exceso, y de disolución caótica. En efecto, cada nota de una escala puede ser alterada, y este hecho da origen a una infinita cantidad de relaciones tonales con sus ramificaciones subsiguientes. Esto no significa que se crean nuevas combinaciones sonoras, sino simplemente que las ya conocidas aparecen en notación siempre diferente. Pero, afortunadamente, existe la posibilidad de substituir la notación cromática por la técnica del uso de la nota sensible y esto reduce la gran cantidad de complicados acordes alterados a las proporciones más manejables de la serie de las alteraciones más usuales y sencillas que ya conocemos.

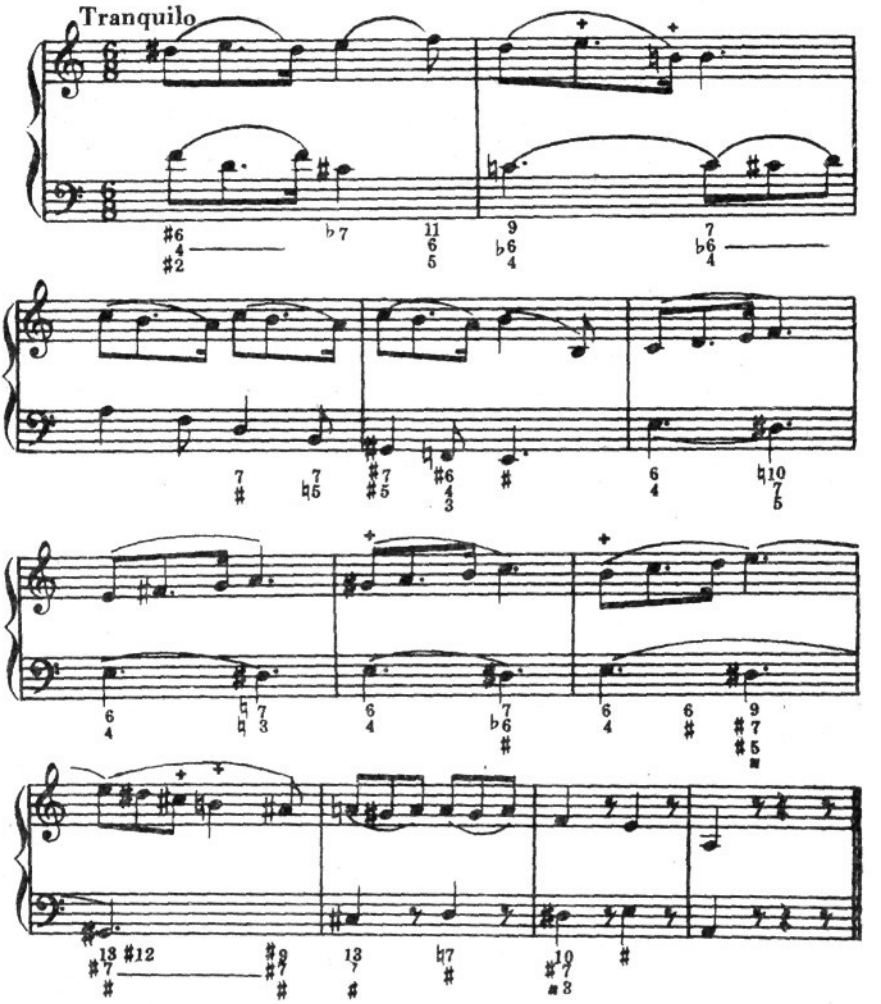
EJERCICIO 58

(Melodía con bajo cifrado)





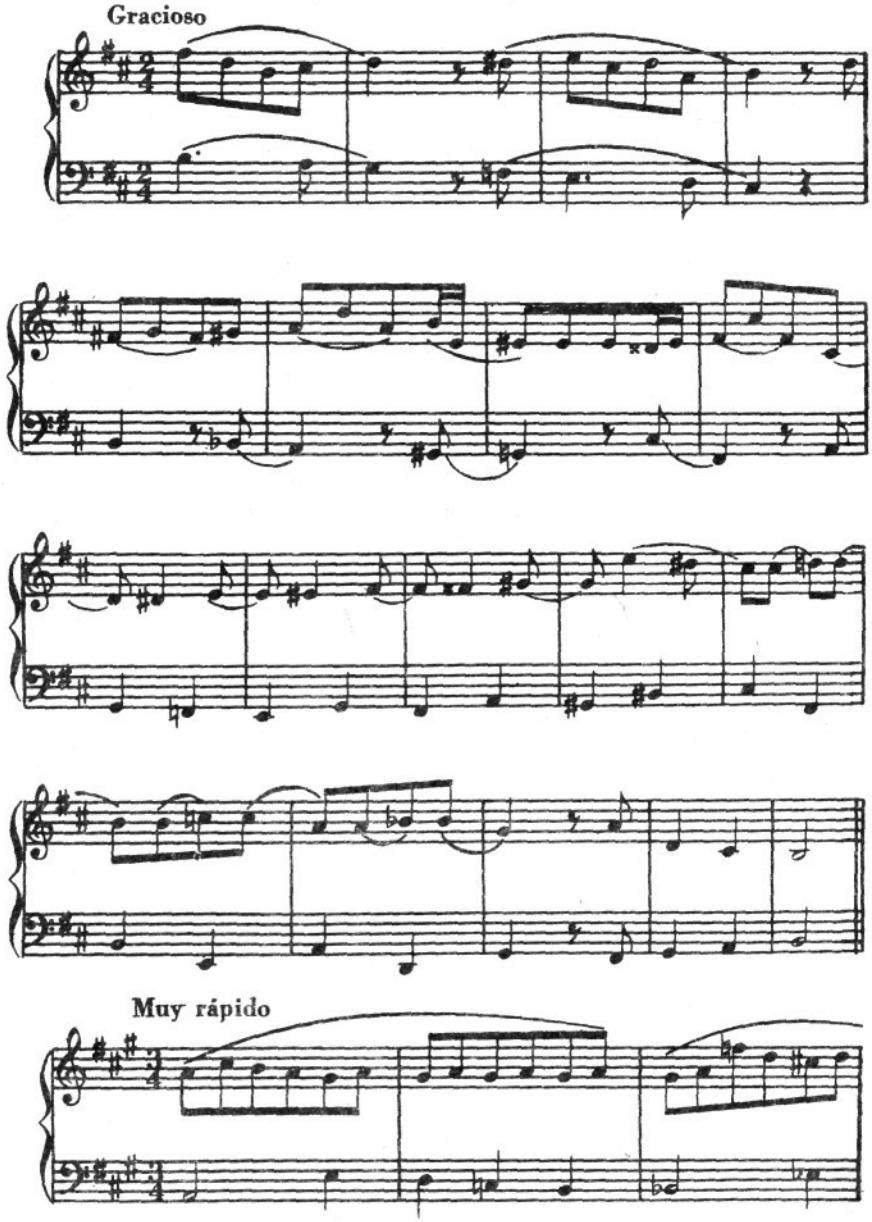

Movido

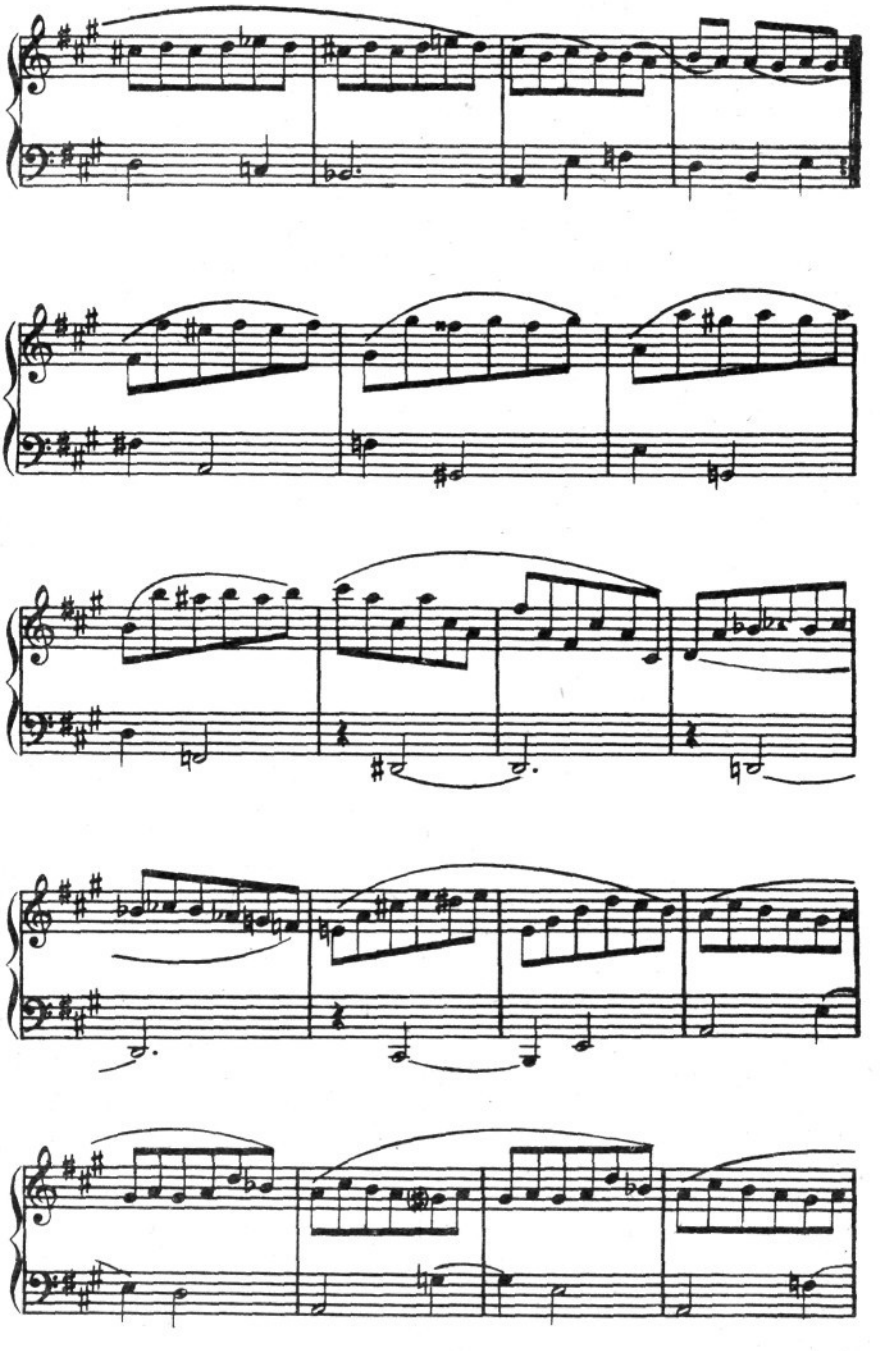


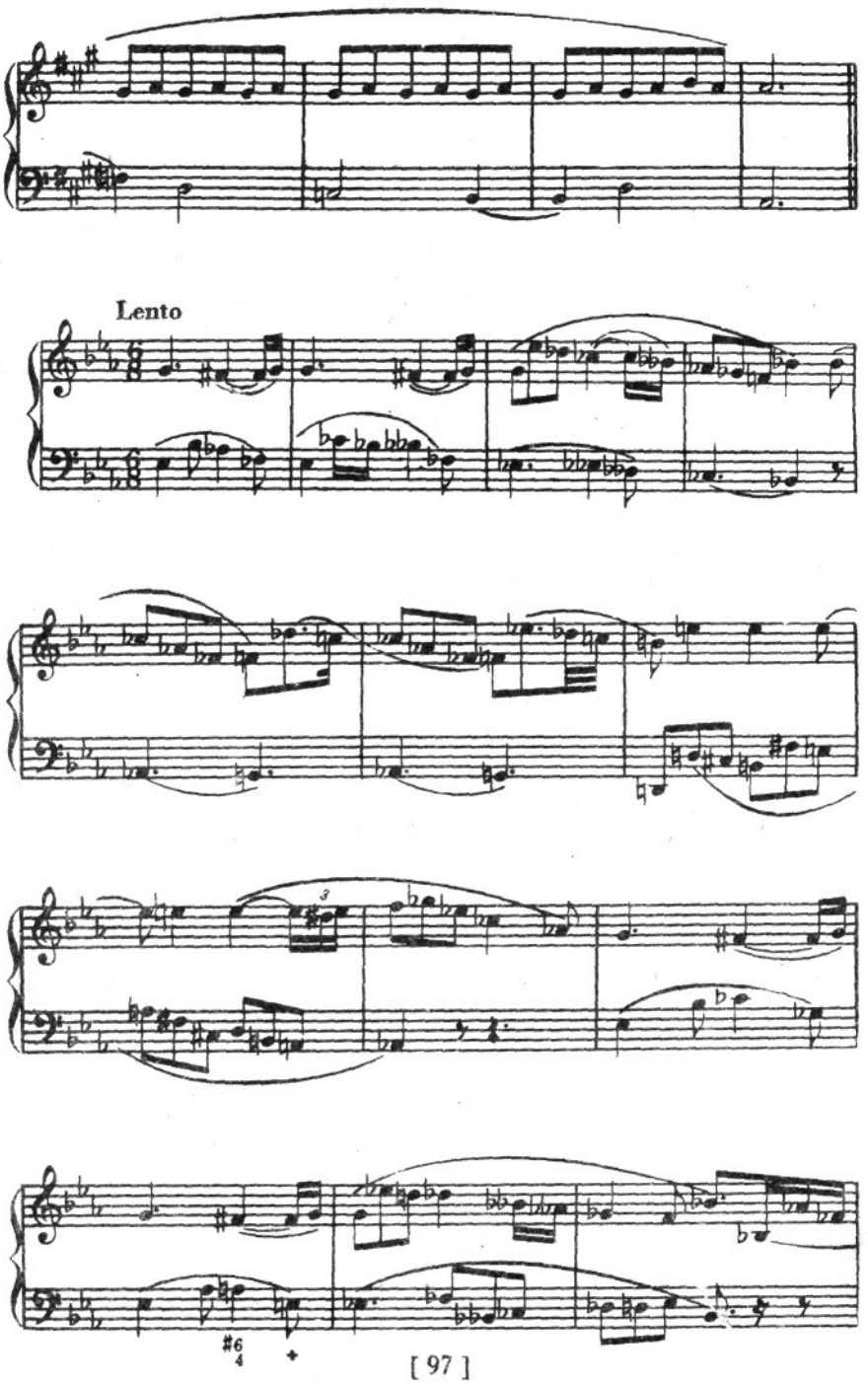
En ejercicios de esta clase es fácil darse cuenta de las limitaciones del bajo cifrado. Comienza a ser incómodo cuando incluye cifras (o accidentes) que representan tres notas de un acorde; y cuando contiene cifras o accidentes que representan cuatro notas, pierde completamente su sentido. Porque entonces el propósito original de las cifras, que era el de proporcionar una especie de substituto taquigráfico de la notación sobre pentagrama, se ve frustrado al producirse una complicación mayor que la notación sobre pentagrama misma, transformándose así el cifrado en una carga inútil.

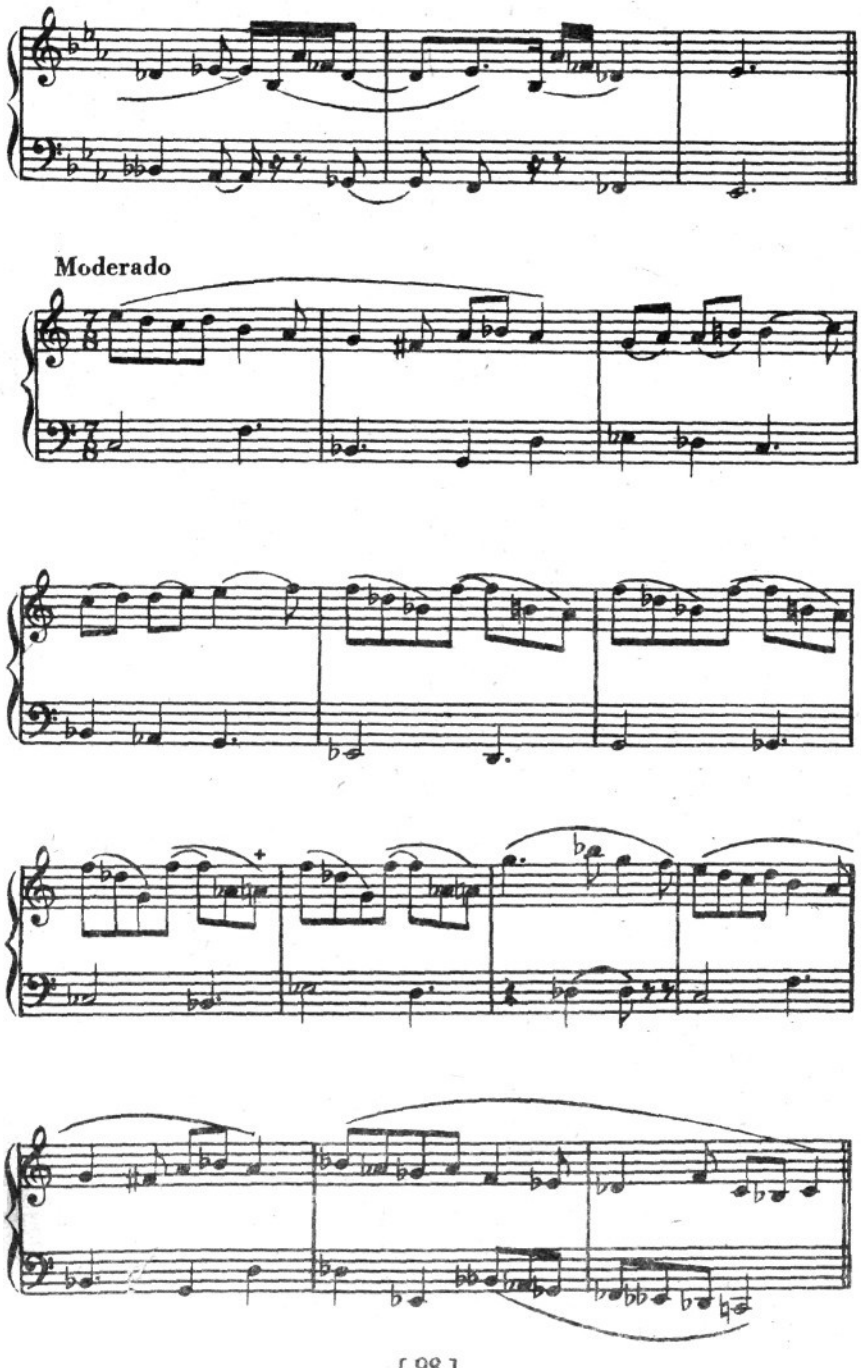
EJERCICIO 59

(Melodias con bajo)






Lento


Moderado

CAPITULO XIV

MODULACION—I

1. La modulación es el desplazamiento de una tonalidad hacia otra.

   Una modulación es clara y está libre de ambigüedades cuando cada una de las tonalidades es expresada pura e inequivocadamente. La tonalidad nueva no debe ser abordada antes que la inicial esté firmemente establecida.

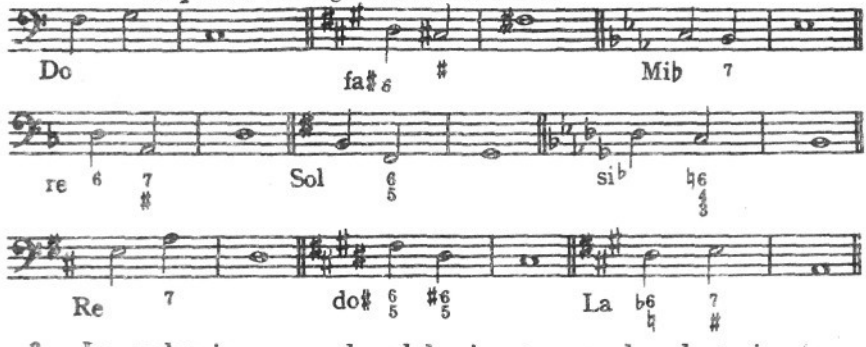
   El modo más sencillo para establecer firmemente una tonalidad es la cadencia. La cadencia en su forma más breve, consiste en tres acordes de una tonalidad, siendo el último siempre el de tónica.

2. Las cadencias más decisivas y, por consiguiente, las más comunes son aquellas en que el acorde de la dominante precede al de la tónica. El acorde anterior a la dominante puede ser construído sobre cualquier grado de la escala.

—— EJERCICIO 60 ——

(Bajos cifrados)

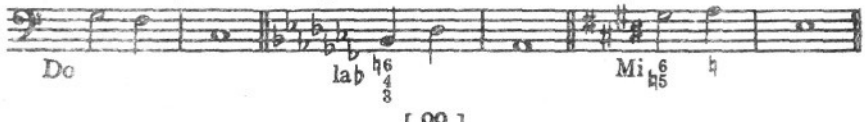
Tóquense las siguientes cadencias:

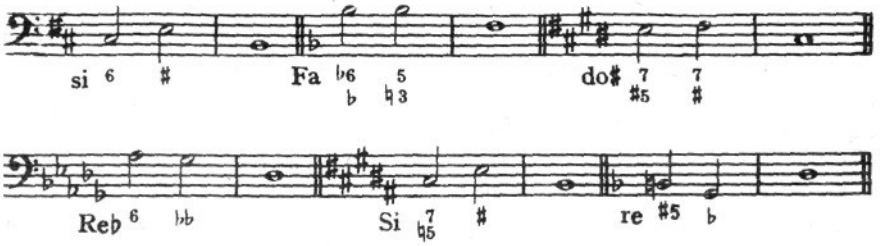


3. Las cadencias en que la subdominante precede a la tonica (cadencias plagales) son menos decisivas y por lo tanto no deben ser usadas cuando se requiere el efecto cadencial más fuerte.

—— EJERCICIO 61 ——

Tóquense las siguientes cadencias:

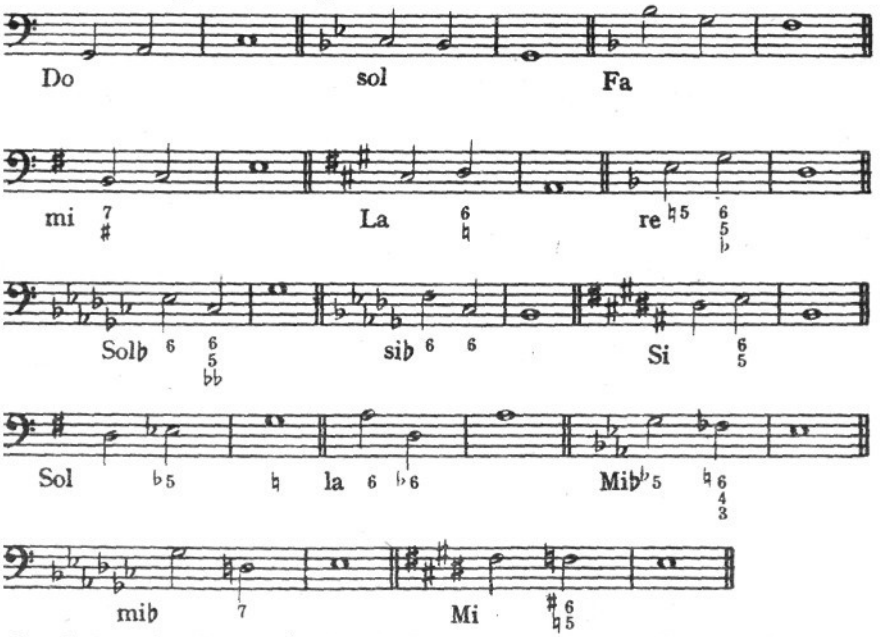




Una cadencia es tanto menos decisiva cuanto más lejana es la relación del penúltimo acorde con la tónica.

EJERCICIO 62

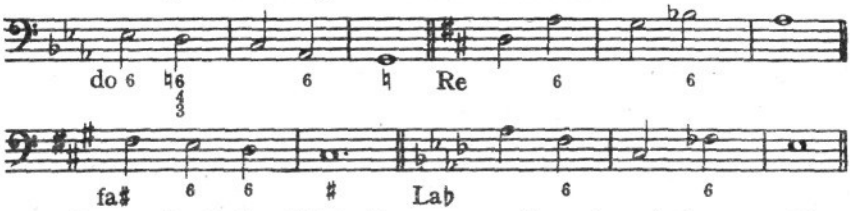
Tóquense las siguientes cadencias:



4. La semi-cadencia (cadencia frigia) ya mencionada (p. 55) es una cadencia cuya meta no es la tónica sino la dominante. En menor, esta dominante es generalmente precedida por el acorde de sexta de subdominante, y en mayor, por el acorde de sexta de subdominante alterado. Puesto que el significado tonal de esta cadencia es claro sólo a la luz de una cadencia previa o subsiguiente que lleva a la tónica, la semi-cadencia no se presta para la definición inequívoca de una tonalidad. Es más indicada como cadencia de paso en el transcurso de una marcha armónica, o como cadencia final cuando se desea mantener la conclusión abierta e indefinida.

EJERCICIO 63

Tóquense las siguientes semi-cadencias:



Por medio de la adición de otros acordes más y de la ornamentación melódica, las cadencias pueden ser ampliadas hasta constituir estructuras tonales mayores. Todos los ejercicios desarrollados en los doce capítulos precedentes son ejemplos de este procedimiento.

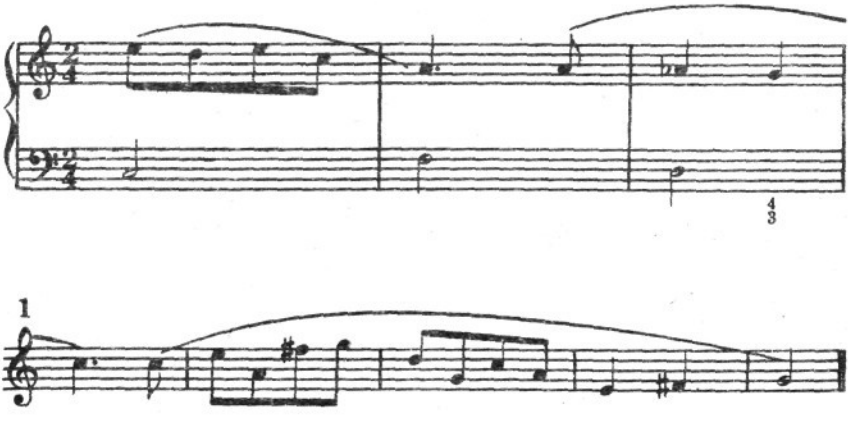
5. La tonalidad nueva en una modulación (tonalidad de destino) es establecida de la misma manera que la tonalidad original (tonalidad de origen).

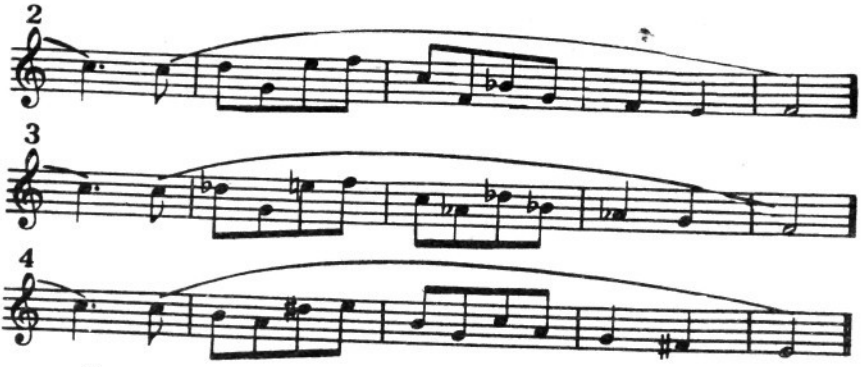
Entre la tonalidad de origen y la de destino se encuentra una zona que puede pertenecer a cualquiera de ellas. Esta zona puede consistir en un solo acorde común a ambas, o en un grupo de acordes con significado tonal común.

Las modulaciones más sencillas emplean como eje el acorde cadencial de tónica de la tonalidad de origen: este acorde es interpretado como acorde comun en ambas tonalidades.

EJERCICIO 64

Tóquense las siguientes modulaciones. Complétense los tres compases iniciales en cuatro voces y únanselos después sucesivamente a cada una de las continuaciones dadas.

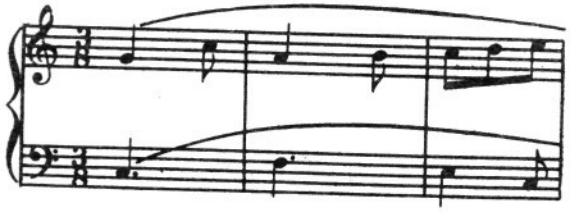


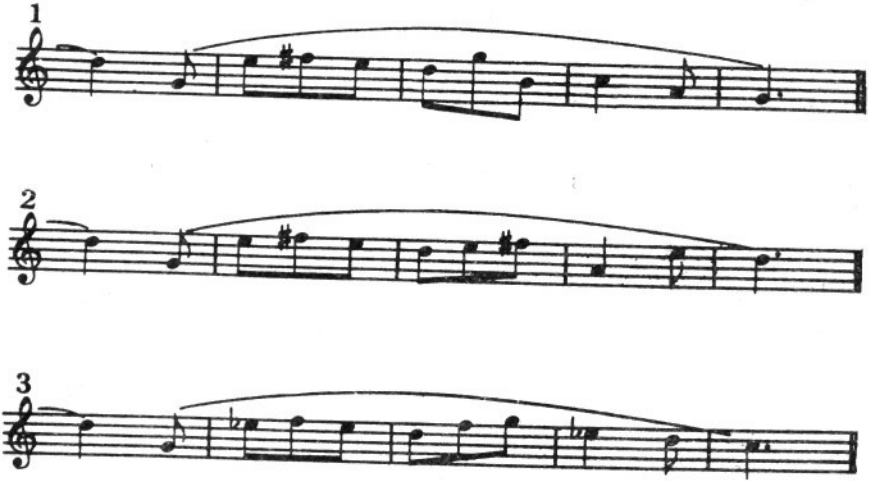


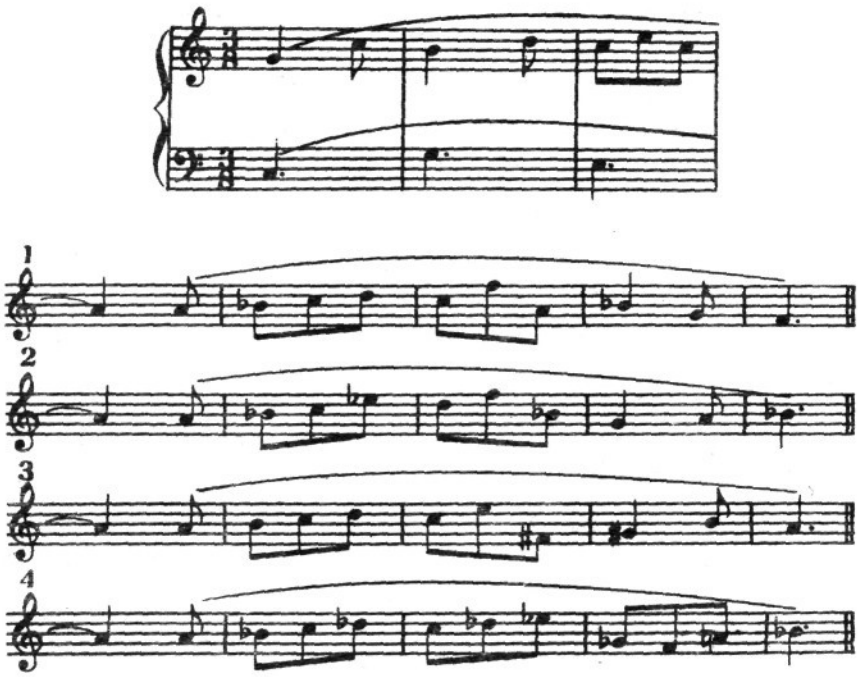
Otras modulaciones emplean como eje el acorde de dominante o de subdominante de la tonalidad de origen.

EJERCICIO 65

Tóquense los siguientes ejercicios del mismo modo que el anterior.







El acorde común puede aparecer como:

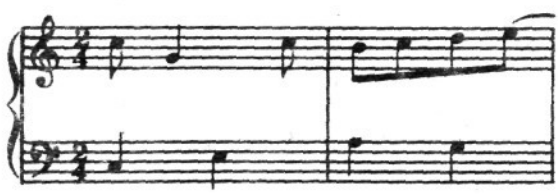
(a) *dominante secundaria* de la dominante o subdominante de la nueva tonalidad;

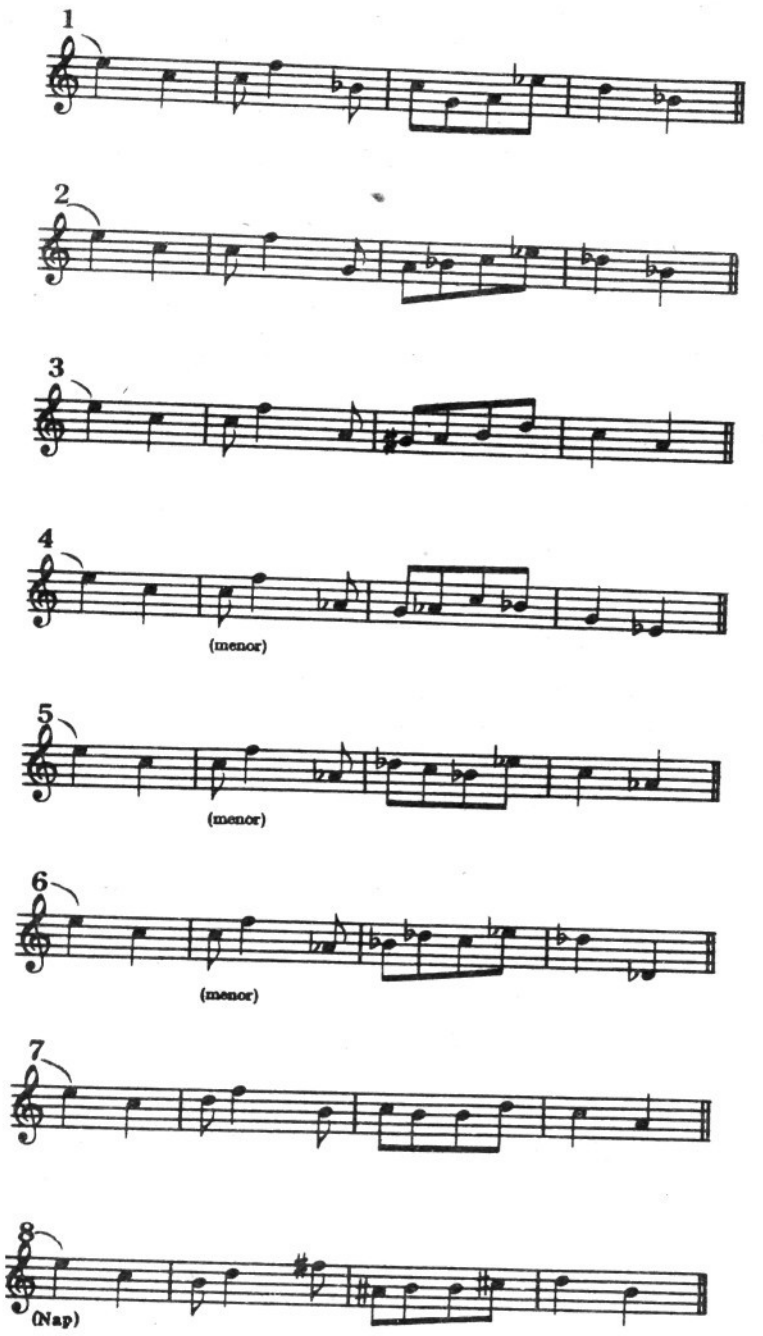
(b) *dominante secundaria* de II, III, o VI de la nueva tonalidad;

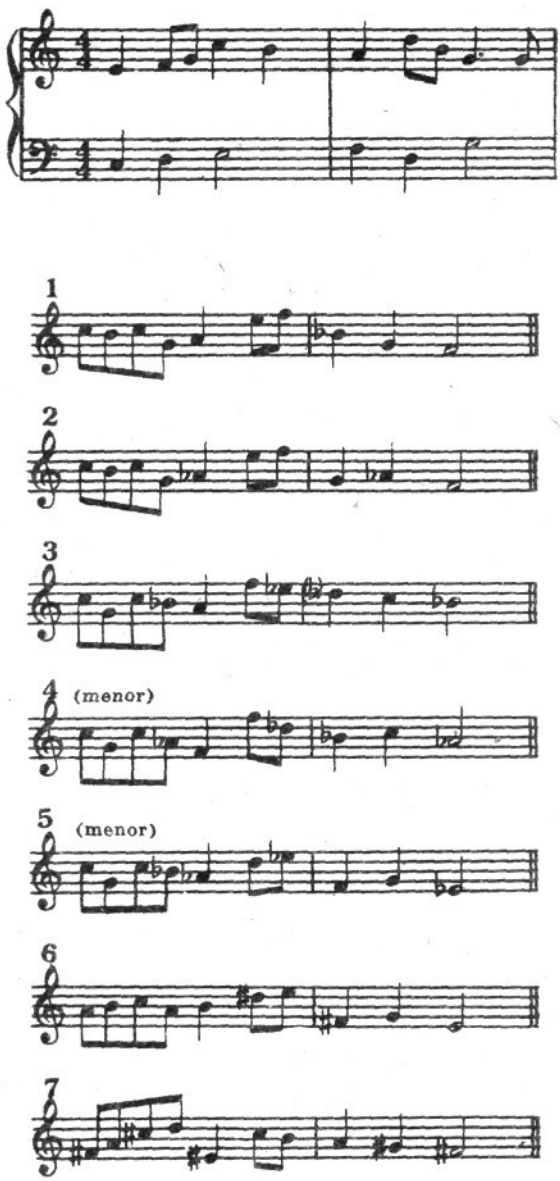
(c) acorde simplemente alterado de la nueva tonalidad.

EJERCICIO 66

Tóquense los siguientes ejercicios como los anteriores.



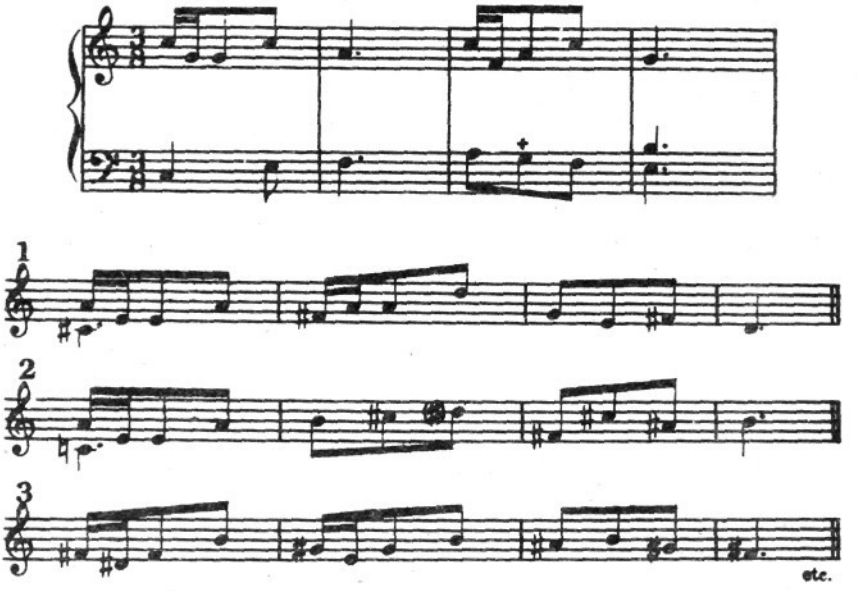

1
2
3
4
(menor)
5
(menor)
6
(menor)
7
8
(Nap)

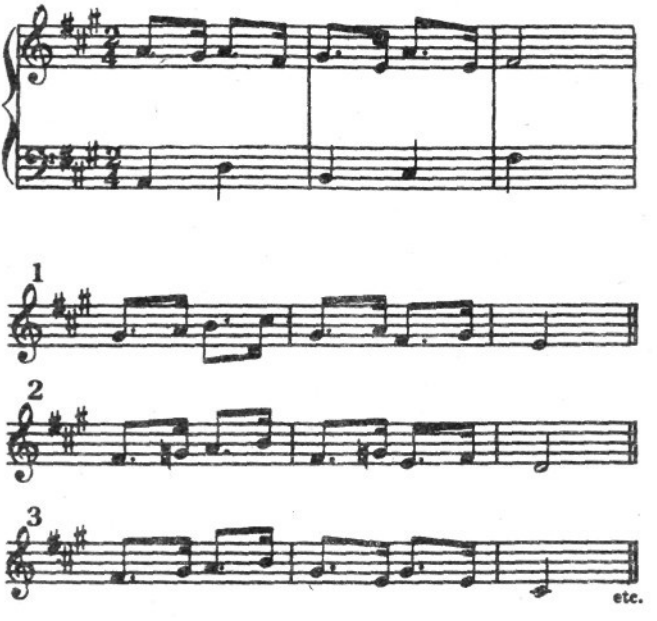


Cualquier otro acorde de la tonalidad de origen puede servir como eje de la modulación si se le asigna en la tonalidad de destino cualquiera de las funciones arriba mencionadas.

EJERCICIO 67

Tóquense los siguientes ejercicios como los anteriores.



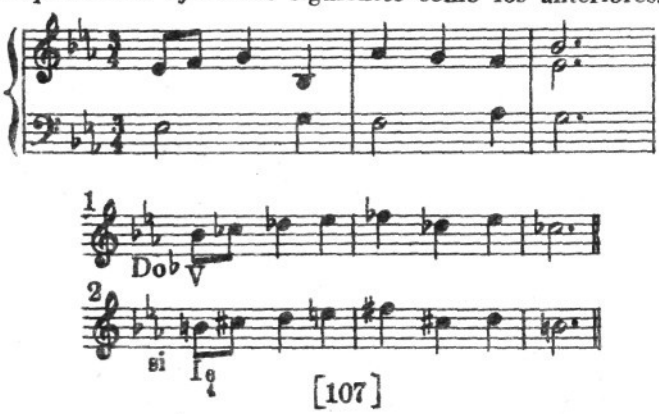


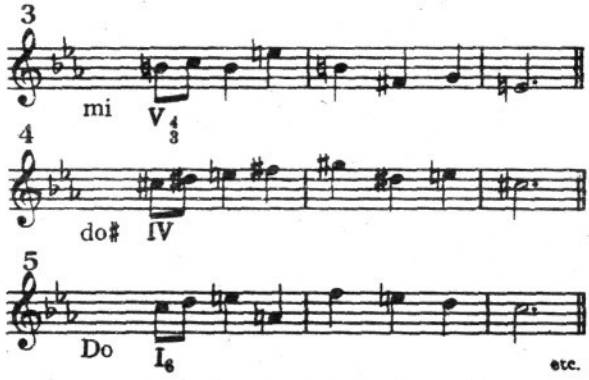
6. En muchas modulaciones no se intenta crear una zona intermedia bien definida; primero se establece claramente la tonalidad de origen, y luego la tonalidad de destino es abordada directamente como contraste armónico. Es obvio que tal procedimiento puede causar una ruptura dentro del discurso musical la cual conspira contra la fluidez de la marcha armónica si no es usada con prudencia como recurso especial para dar impulso al desarrollo armónico.

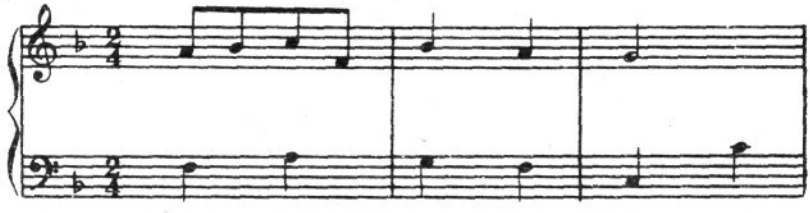
Sin embargo, procurando que no haya un contraste estructural demasiado grande entre el último acorde de la tonalidad de origen y el primero de la nueva tonalidad (como ocurre p. e siendo aquél un acorde aumentado y éste un acorde de séptima secundario; o aquél un acorde sin tercera y éste un acorde de dominante con la sexta substituyendo a la quinta; o aquél un acorde en posición muy abierta y éste un acorde en la posición más cerrada posible, etc.) habrá siempre una relación perceptible entre ellos, por tenue que sea. En efecto, este tipo de modulación sorpresiva no difiere esencialmente de los enlaces descriptos anteriormente. En la medida en que nos apartamos de las normas tendientes a una modulación flúida y estrechamente entrelazada, la impresión de disjunción y de brusca interrupción que causarán estas modulaciones del tipo de "terraza", producirán un efecto cada vez más incisivo, perturbador, y, finalmente desconcertante, el cual llega a dificultar la comprensión de una pieza, aún en los casos en que la estructura armónica de la misma exija ese efecto. El oyente captará sólo con dificultad el salto repentino de una región armónica a otra, y si es sometido demasiado a menudo y a intervalos demasiado breves, a este choque, se apartará con espanto de las realizaciones del desenfrenado manipulador de sonidos para buscar su salvación en un estilo musical más ameno, que le ahorre tales desagradables sobresaltos.

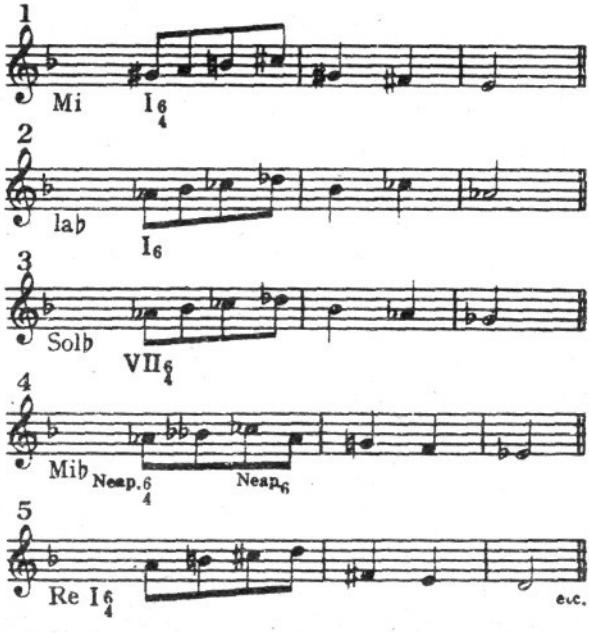
——— EJERCICIO 68

Tóquense los ejercicios siguientes como los anteriores.




3
mi
V 4 3
4
do♯
IV
5
Do
I 6
etc.




1
Mi
I 6 4
2
lab
I 6
3
Solb
VII 6 4
4
Mib
Neap. 6 4
Neap 6
5
Re I 6 4
etc.

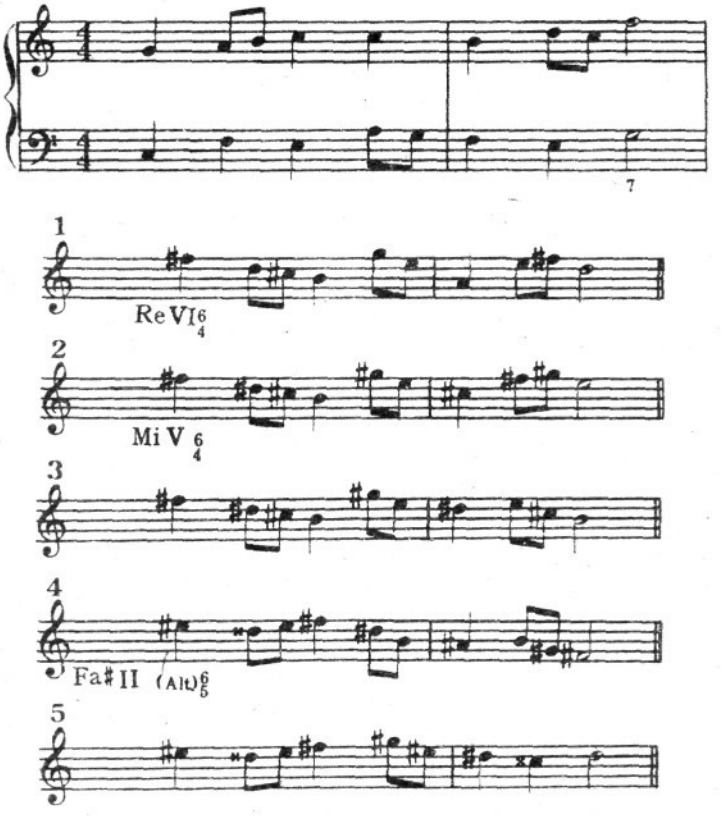
CAPITULO XV

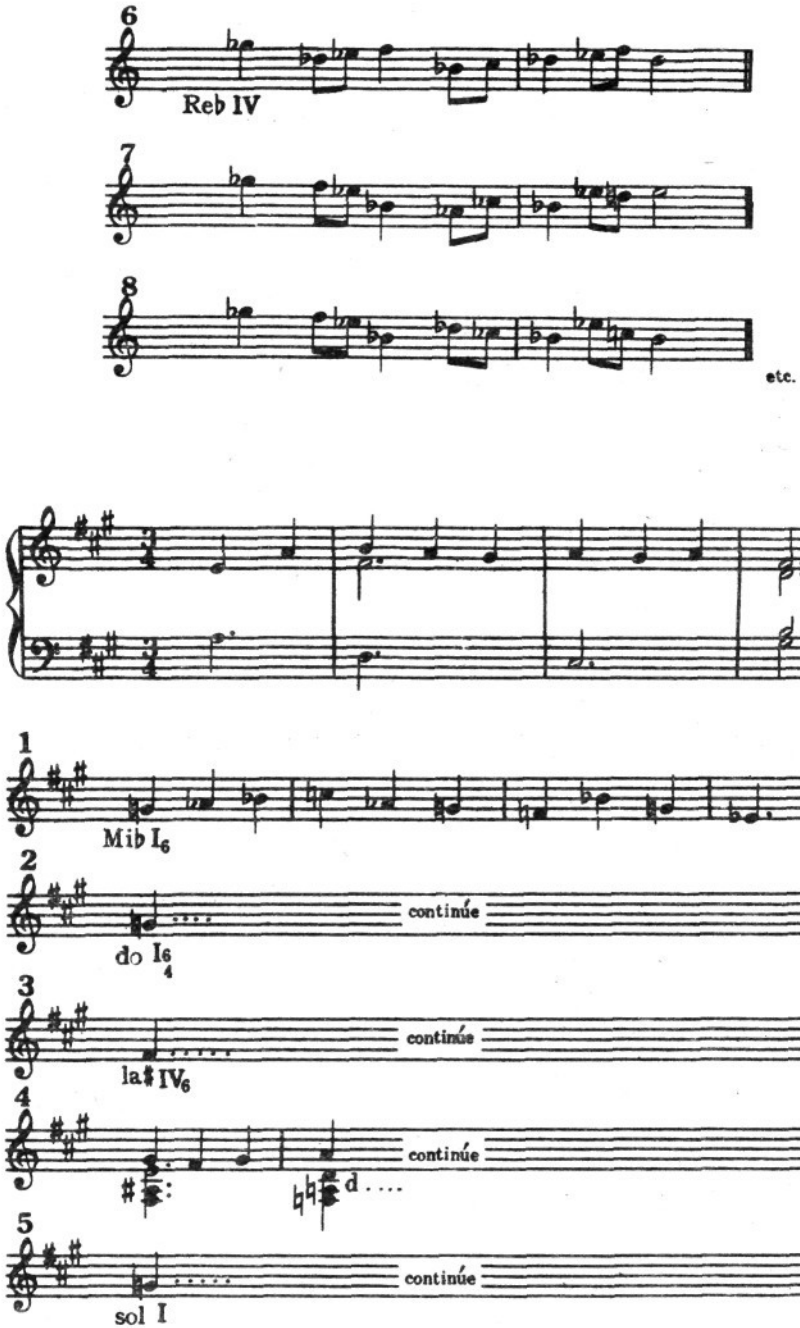
MODULACION—II

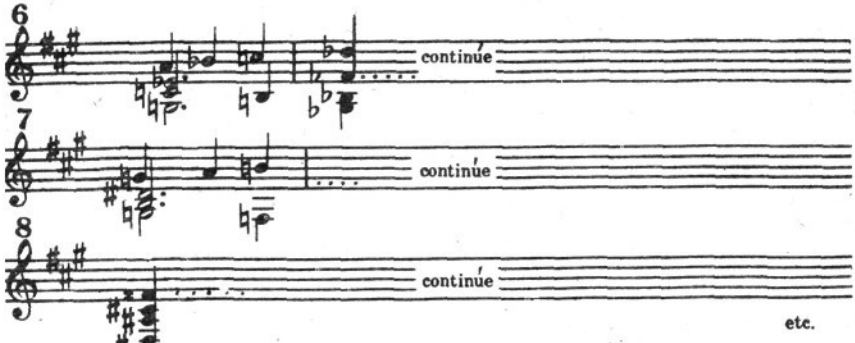
1. **Las modulaciones que llevan con mucha rapidez a tonalidades distantes y sorpresivas (modulaciones que por consiguiente no pueden ser empleadas en cualquier parte) se consiguen al hacer del último acorde de la tonalidad de origen un acorde con alteración ampliada (ver pág. 88) en la tonalidad de destino.**

—— EJERCICIO 69 ——

Tóquense los ejercicios siguientes como los anteriores.



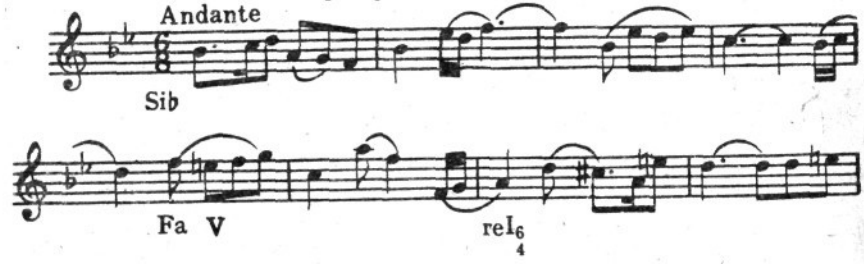

6
Reb IV
7
8
etc.
1
Mib I6
2
continúe
do I6 4
3
continúe
la♯ IV6
4
continúe
d ....
5
continúe
sol I

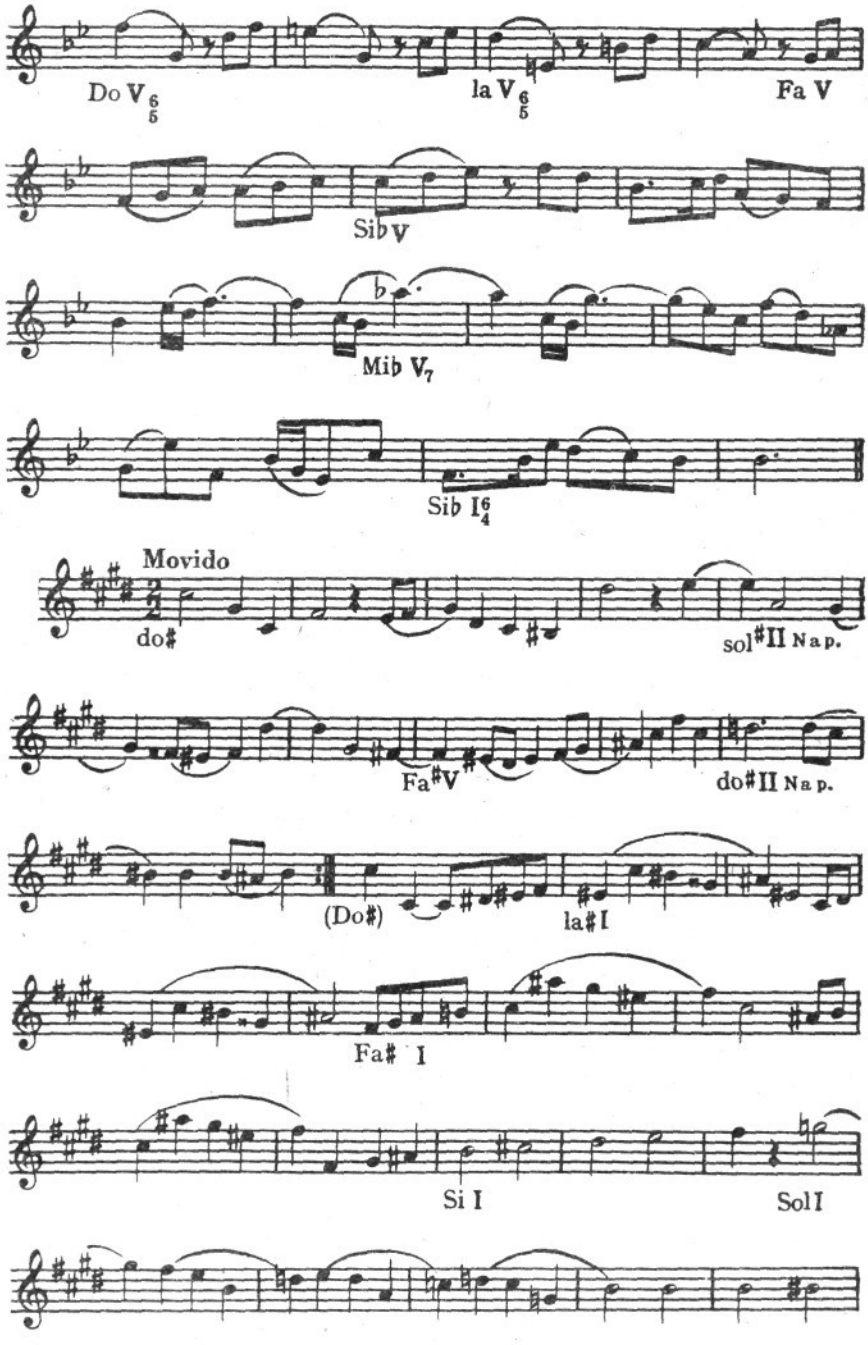


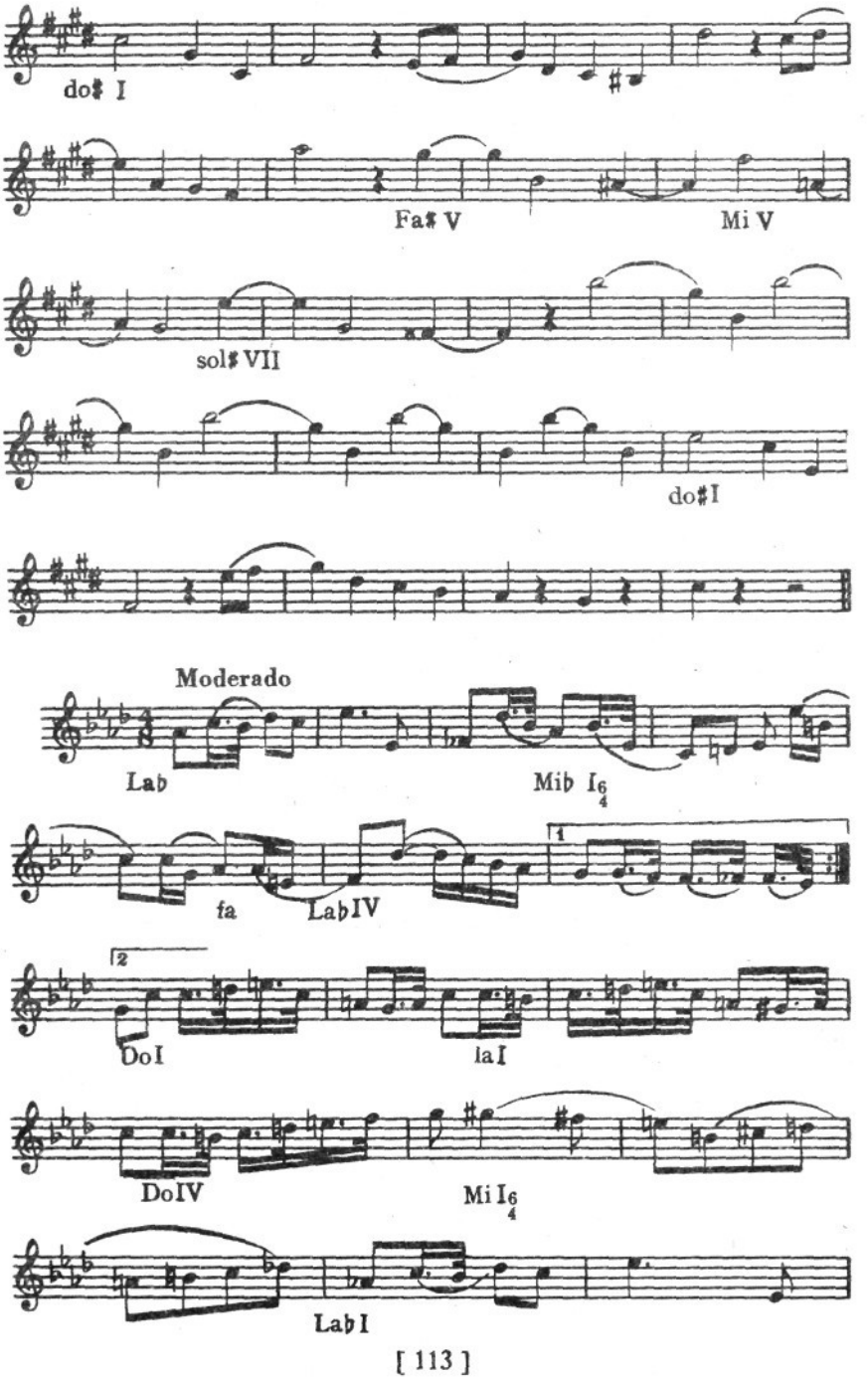
2. No es necesario alcanzar directamente la tonalidad de destino. Se puede pasar por otras tonalidades en el transcurso de la modulación. Cada una de estas tonalidades intermedias puede ser alcanzada en cualquiera de las numerosas maneras descriptas anteriormente, pero se ha de procurar siempre que los grupos armónicos sean claramente definidos si no han de aparecer como pertenecientes a una de las tonalidades vecinas.
En el ejercicio siguiente se ha aplicado esta técnica.

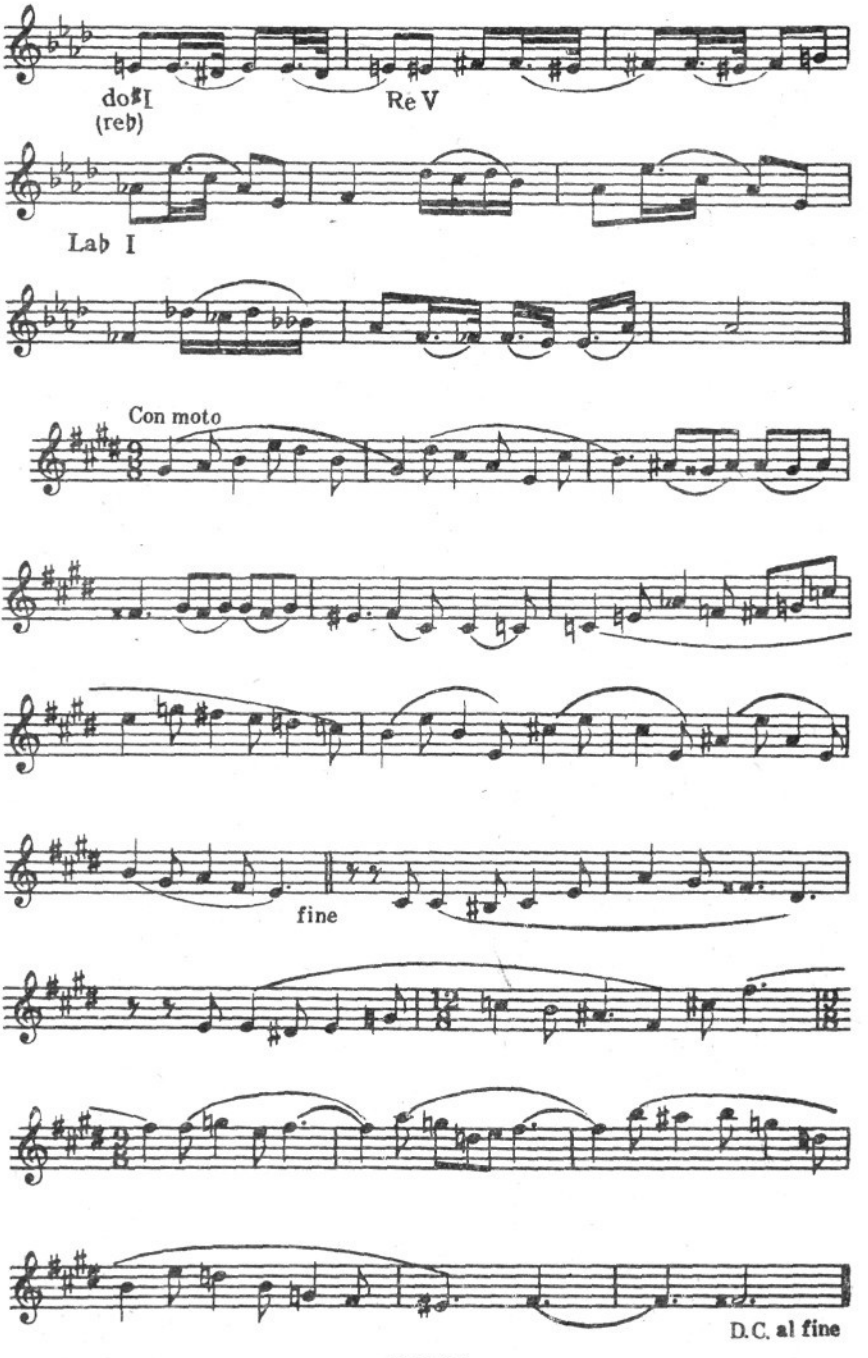
EJERCICIO 70

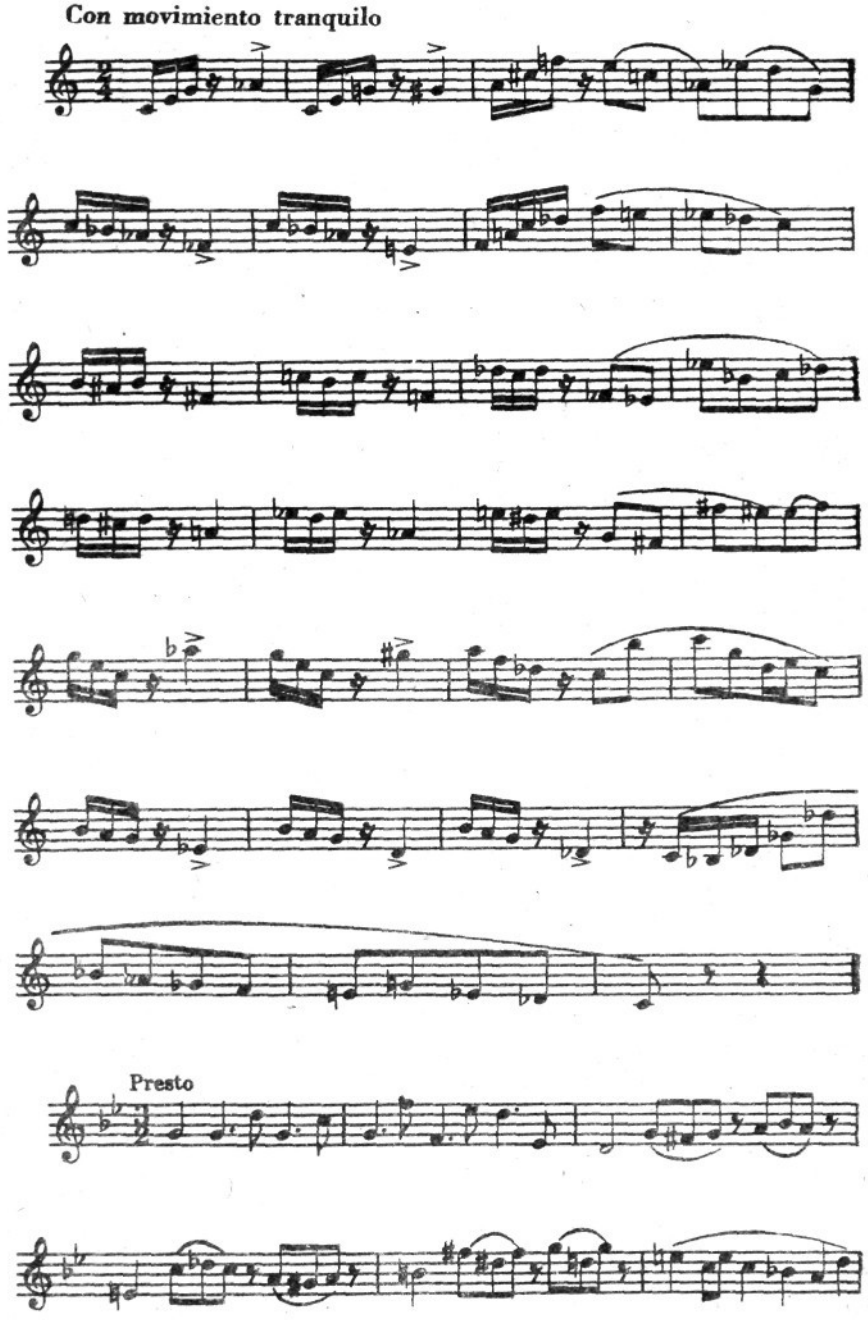
Las siguientes melodías modulantes deben ser elaboradas Ya no es imprescindible atenerse estrictamente a la escritura a cuatro voces. Algunas partes pueden ser escritas a tres, otras a más de cuatro. A este respecto se debe notar que en la escritura a tres voces resulta a menudo difícil exponer claramente el significado de los enlaces armónicos cuando están recargados de numerosas alteraciones. La escritura a cinco o más voces reales se presta preferentemente al movimiento tranquilo de una obra de estilo vocal; pero conviene poco a nuestro estilo instrumental más animado, donde el movimiento demasiado independiente de numerosas voces individuales, que en su andar autónomo se destruirían continuamente, haría difícil obtener un resultado agradable. Además de escribir a tres, cuatro, cinco o más voces, el estudiante debe practicar el estilo mixto propio de los instrumentos de teclado, combinando acordes de muchos sonidos con pasajes de escritura más tenue.

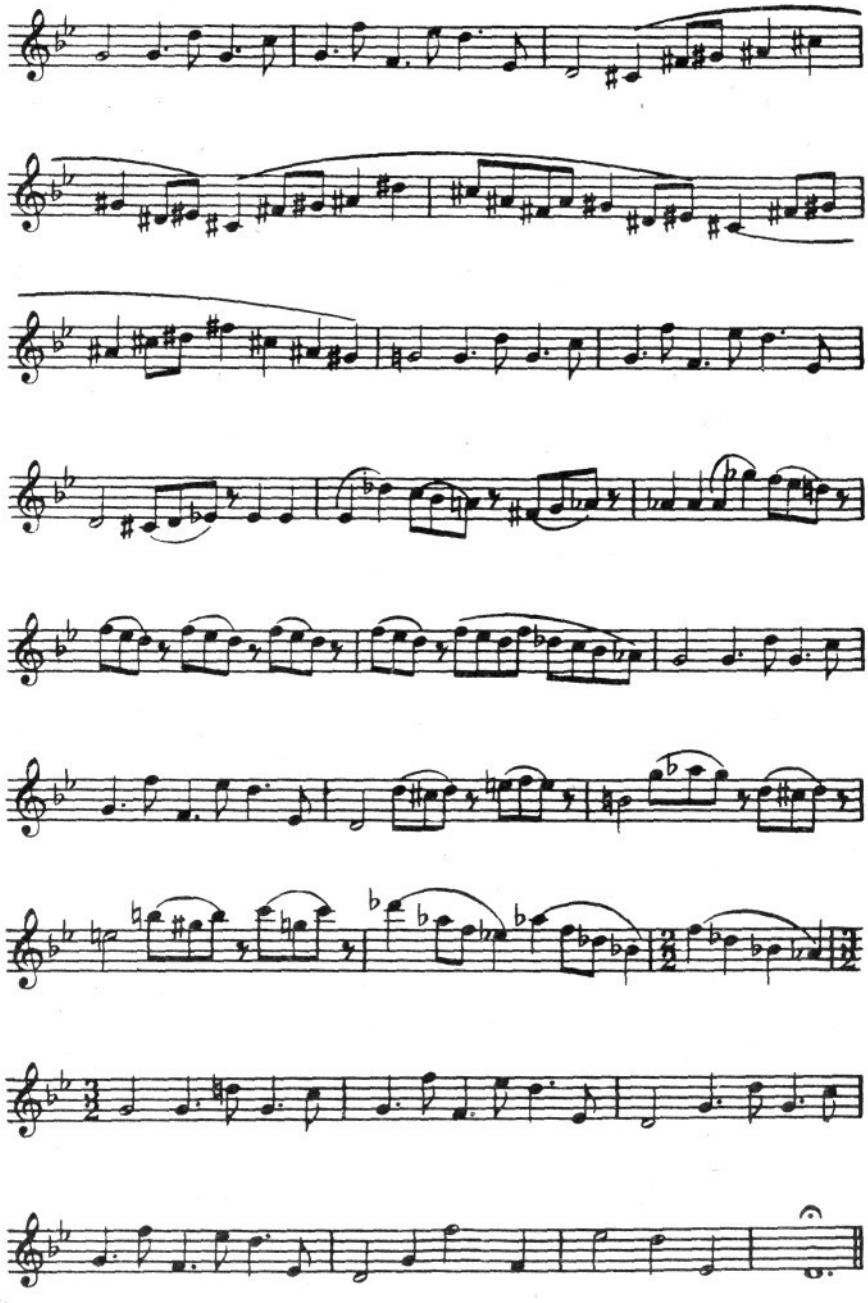



Do V 6/5
la V 6/5
Fa V
Sib V
Mib V7
Sib I 6/4
Movido
do#
sol#II Nap.
Fa#V
do#II Nap.
(Do#)
la#I
Fa# I
Si I
Sol I


do♯ I
Fa♯ V
Mi V
sol♯ VII
do♯I
Moderado
Lab
Mib I6/4
fa
LabIV
1
2
DoI
laI
DoIV
Mi I6/4
LabI


do♯I
(reb)
Re V
Lab I
Con moto
fine
D.C. al fine


Con movimiento tranquilo
Presto



CAPITULO XVI

EJERCICIOS SUPLEMENTARIOS

Escríbase el acompañamiento de piano para las partes solistas de las siguientes sonatinas concebidas para flauta o violín.

Aquí es aun menos necesario atenerse estrictamente a la escritura a cuatro voces que en los ejercicios del Cap. XV. En favor de una ejecución más cómoda y de una sonoridad más satisfactoria, las armonías pueden ser rellenadas (cuidando siempre de mantener las duplicaciones en una proporción adecuada) o reducidas a dos o tres sonidos. Armonías compactas pueden ser disueltas en líneas melódicas por medio de la figuración armónica de acordes rotos. Pasajes al unísono, cruzamiento de voces, refuerzo del bajo, paralelas y numerosos recursos más pueden ser usados para dar vida y variedad a la escritura. Todos estos recursos son desarrollados desde el estilo a cuatro voces que ha sido practicado en los capítulos anteriores, cuando subordinábamos este estilo a nuestra experiencia en la técnica particular a los instrumentos de teclado. Se pueden encontrar ejemplos de este tipo de composición en toda la literatura clásica y moderna.

El procedimiento para realizar estos ejercicios es el siguiente:

(a) Determínense los grupos tonales. Se notará que algunas secciones están comprendidas en una tonalidad (el final de la sección está en el mismo tono que el principio) mientras la característica armónica de otras secciones es su naturaleza modulatoria.

(b) Determínese de entrada cual es el estilo en el que han de ser elaboradas las distintas secciones. Como ayuda se ha indicado con números romanos estas diferentes secciones; números iguales indican secciones correspondientes.

(c) Escríbase el bajo de acuerdo a las consideraciones expuestas en a: determinando primero los puntos principales de la marcha armónica y luego realizando los pasajes que los enlazan. Agréguese luego (moderadamente) cifras que indiquen con claridad el esquema armónico.

(d) Elabórese todo el bajo de acuerdo a las consideraciones expuestas en b.

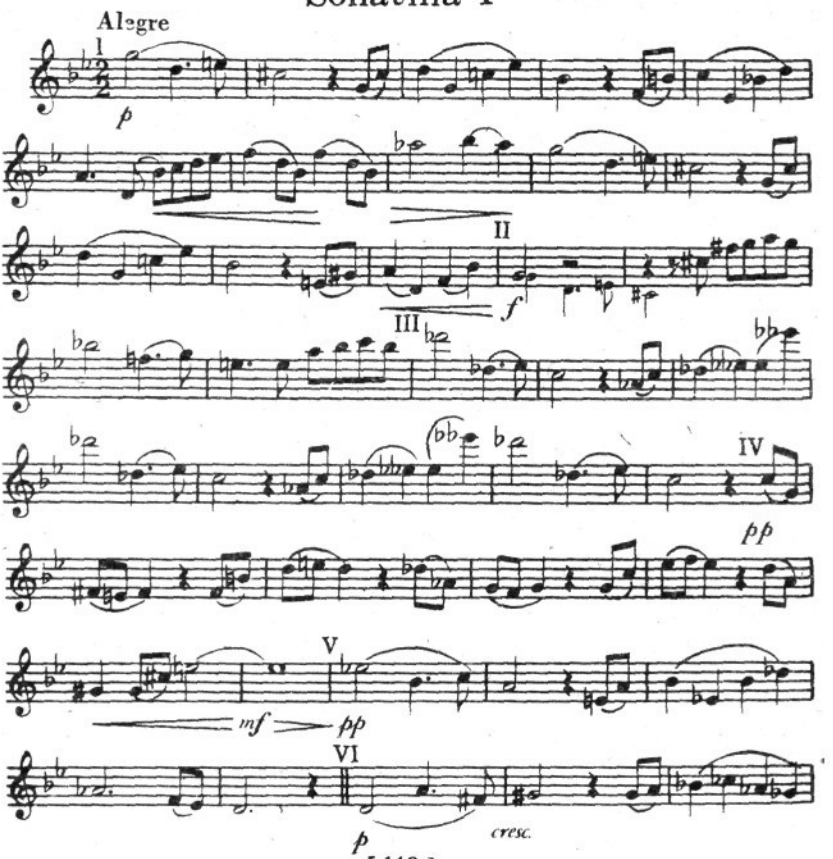
(e) Complétese la armonía.

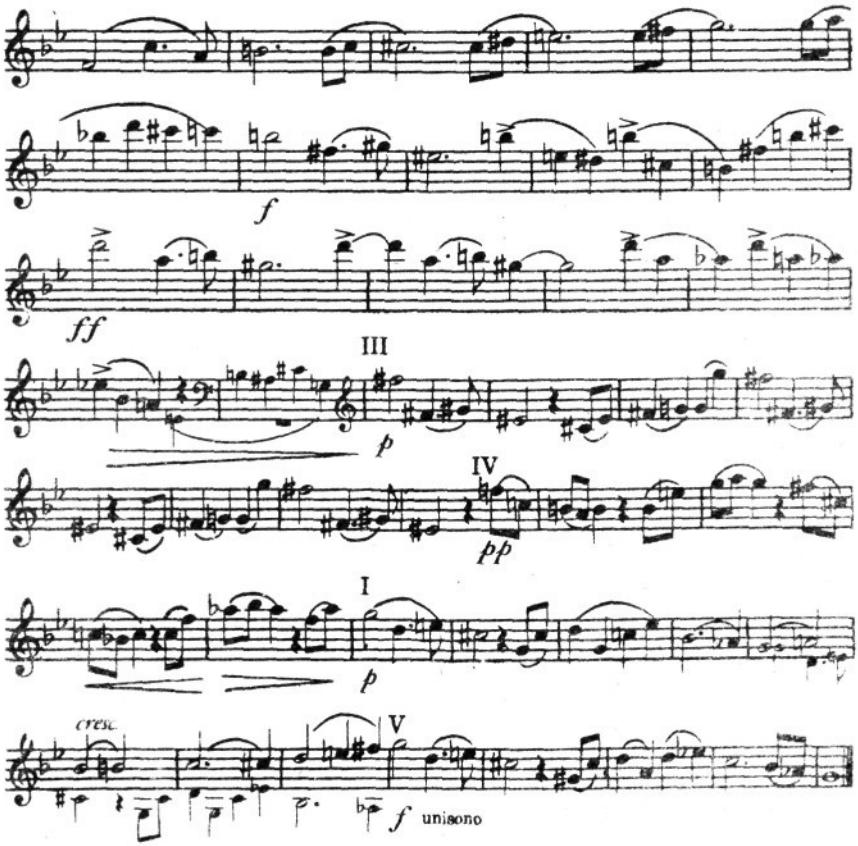
La parte de piano completada puede ser un trabajo muy correcto y ordenado, de acuerdo con las reglas de la armonía. Esta es la meta que puede alcanzar cualquiera que haya dominado los ejercicios anteriores. Como ya se dijo en el prefacio, para alcanzar esta meta no es necesario poseer talento para la composición. Una vez que el estudiante haya alcanzado este grado relativamente alto de conocimientos técnicos, puede dedicarse con la conciencia tranquila, a problemas técnicos de otra índole, problemas que también pueden ser resueltos sin necesidad de talento creador sino simplemente por medio del cálculo y de la combinación inteligente . Si por otra parte

sus versiones completas de estas sonatinas demuestran que además de haber realizado correctamente las posibilidades que encierran, sabe expresarse en un lenguaje personal y característico, en el mejor sentido, entonces debe contemplar la posibilidad de desarrollar el talento creador así demostrado con miras a la composición original. El intento no puede perjudicarlo si no olvida nunca cuán escaso es el porcentaje de compositores realmente dotados entre todos los que se dedican a componer, y que, con la mejor voluntad del mundo y el criterio más severo, existe siempre el peligro de tomar por talento creador lo que no es más que un don para la imitación hábil, o una capacidad muy desarrollada para la compilación.

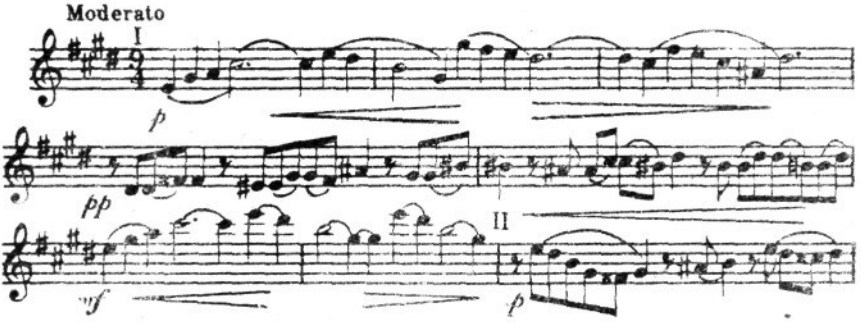
Resumiendo, diremos: que el hecho de que un estudiante haya realizado la totalidad de los ejercicios contenidos en este libro no prueba nada con respecto a sus facultades creadoras. Por otra parte, un compositor, aunque fuera muy dotado, que no es capaz de ejecutar estos ejercicios con toda soltura, ha de ser considerado como un músico inexperto y sólo instruído a medias.

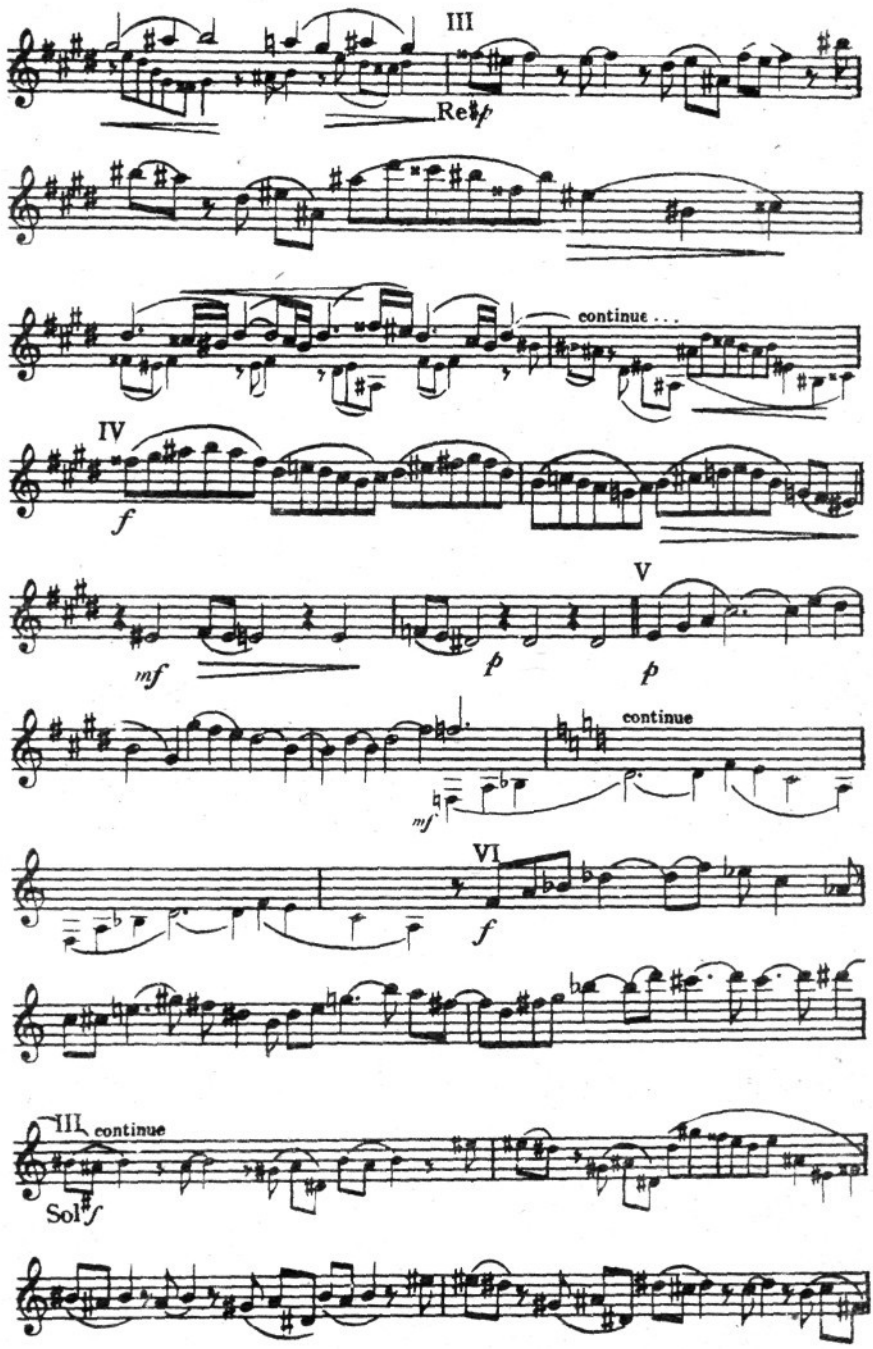
Sonatina I

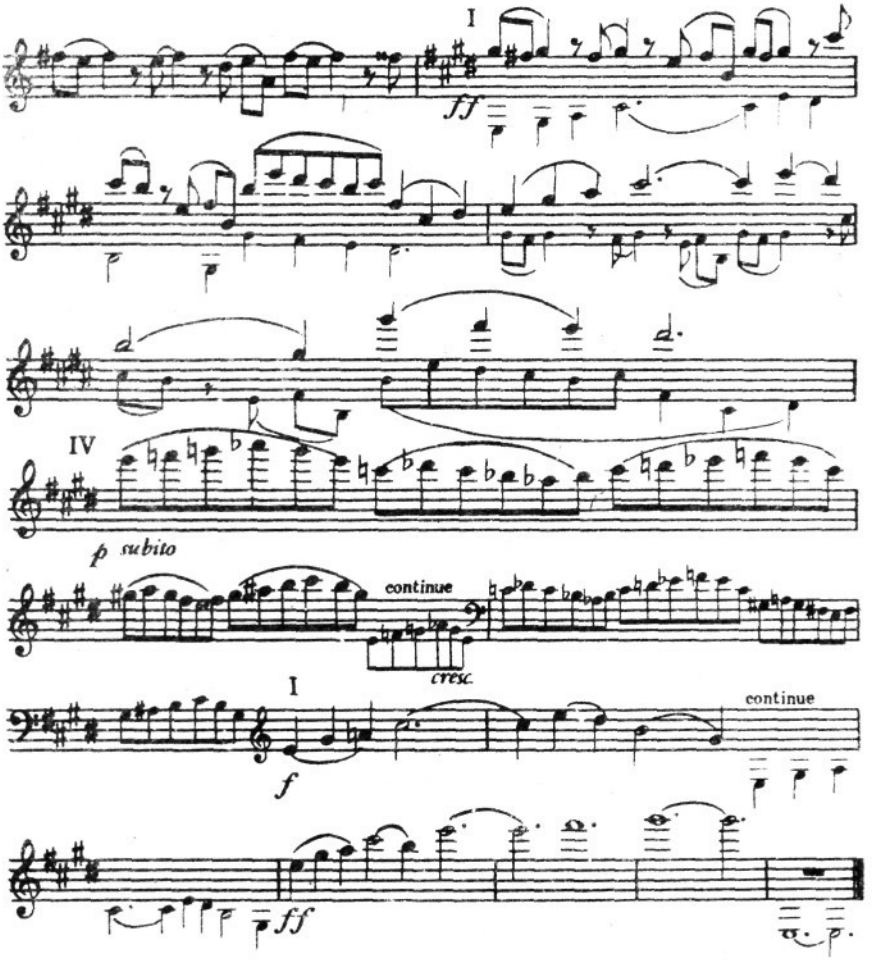




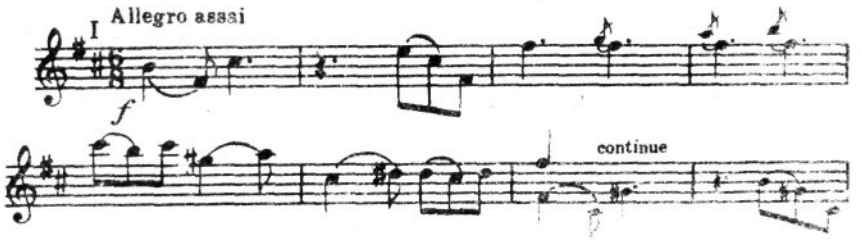
Sonatina II

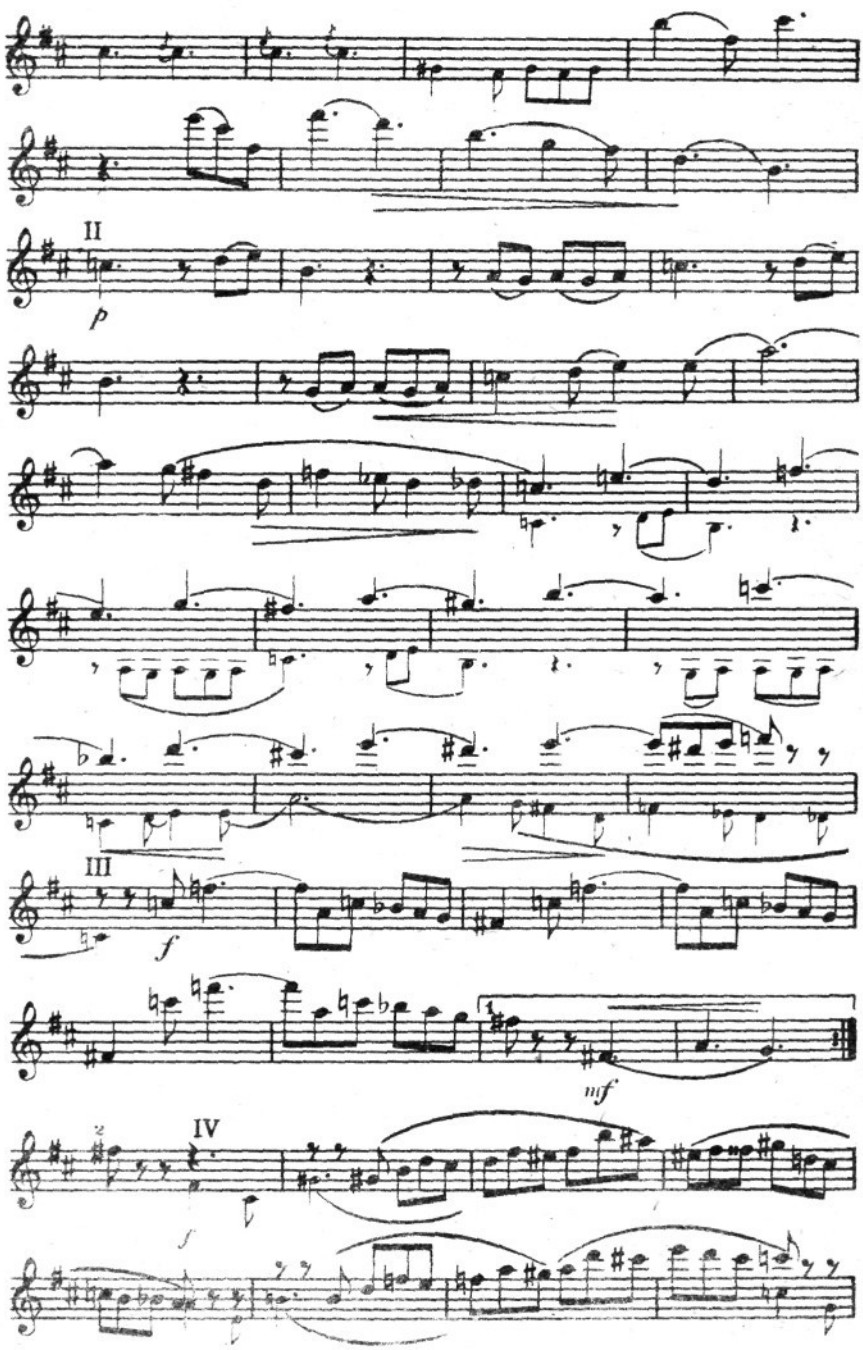


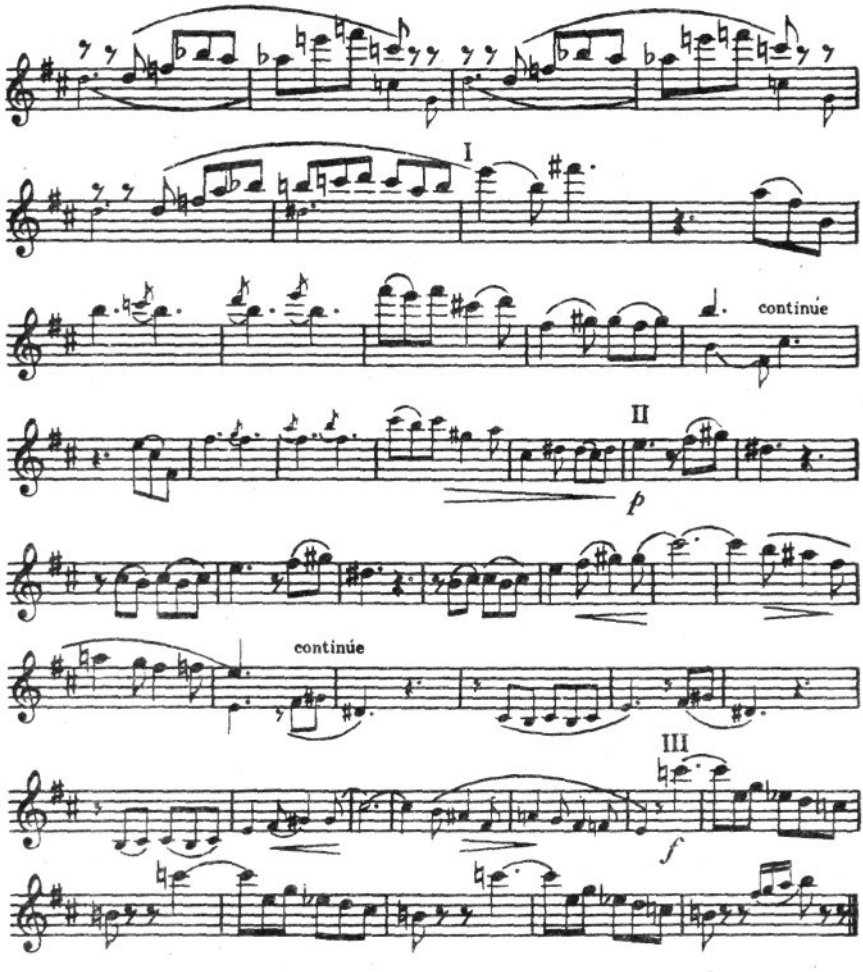

III
Re
p
continue . . .
IV
f
V
mf
p
p
continue
mf
VI
f
III continue
Sol
f



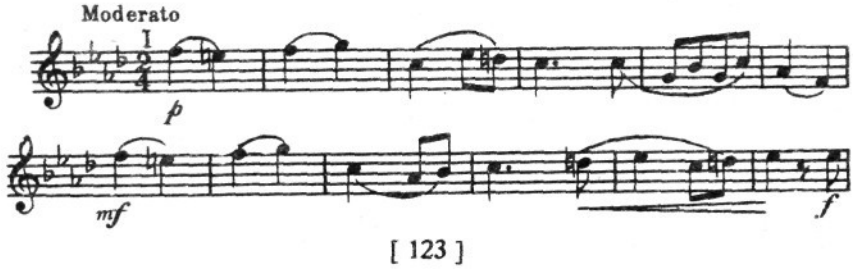
Sonatina III

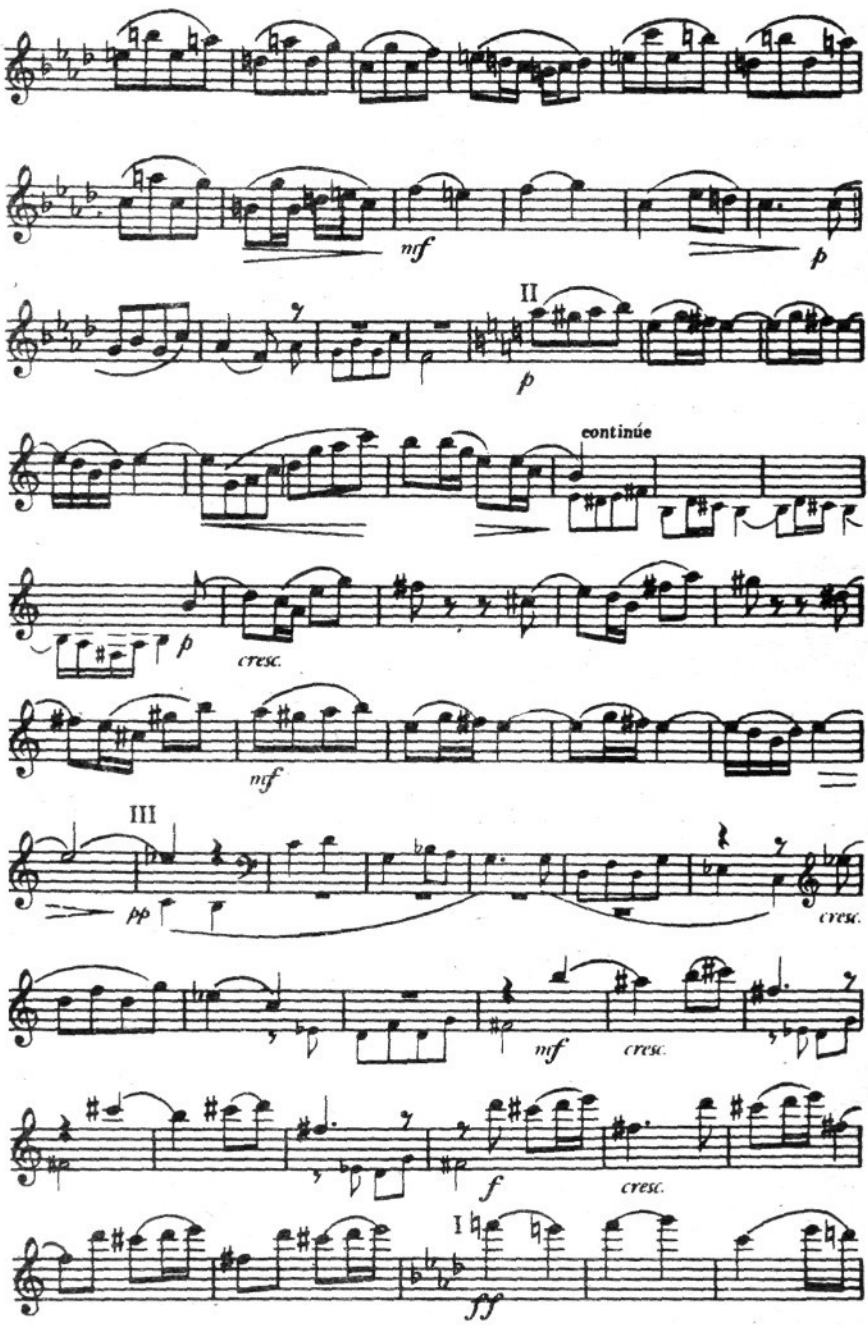


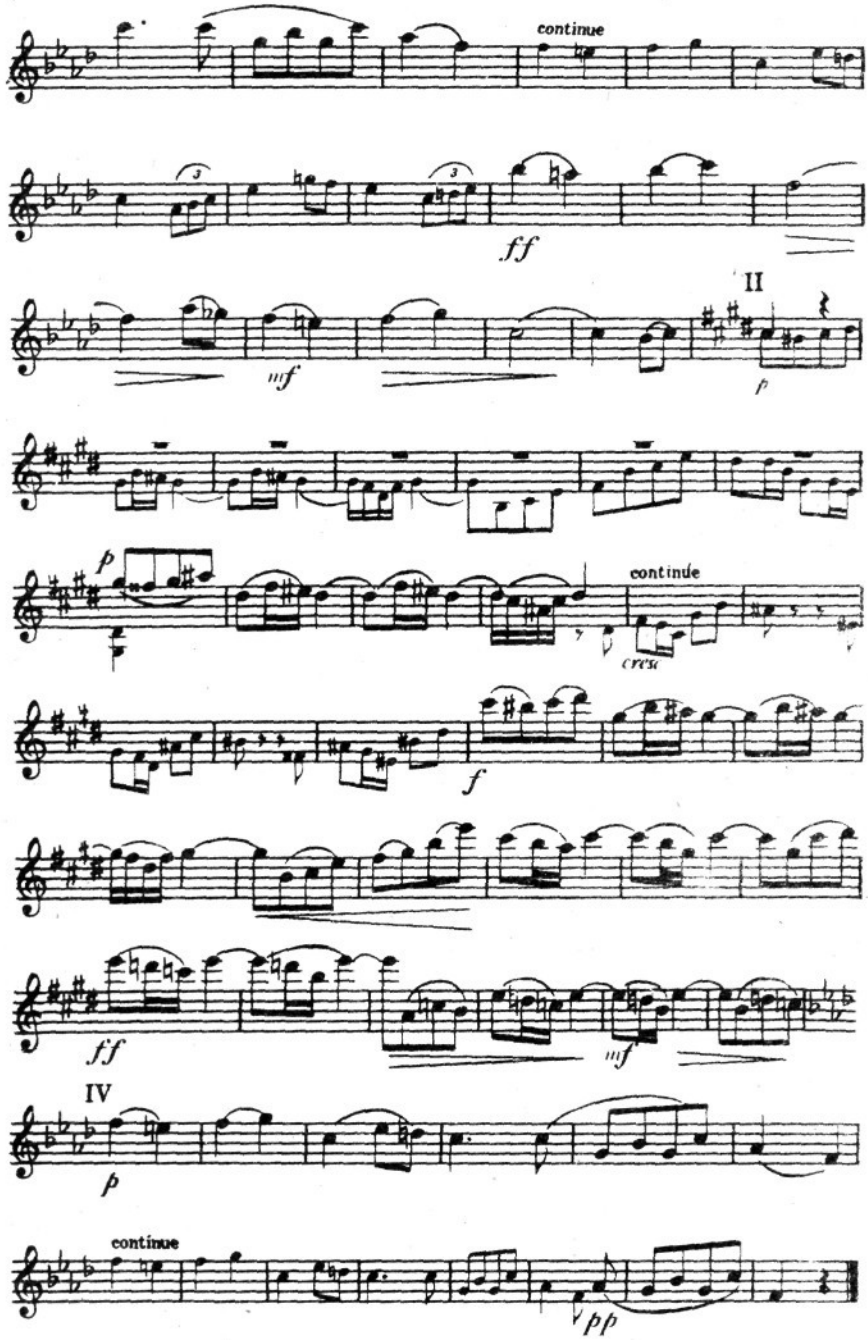

II
p
III
f
mf
IV
f



Sonatina IV




nf
p
II
p
continúe
p
cresc.
nf
III
pp
cresc.
nf
cresc.
f
cresc.
I
ff


continue
ff
II
mf
p
p
cresc
continue
f
ff
mf
IV
p
continue
pp